



كلمة الطاهر وطار

كلمة الطاهر وطار

سيداتي سادتي، أيها الأصدقاء أيتها الصديقات.

من هنا، من برزخ الحياة والموت، من سريري بمشفى القديس أنطوان بباريس، أطل على الجاحظية، فأراكم. فردا، فردا، أراكم، أرى أعينكم تجول في القاعة، تستطلع طلعة عمي الطاهر الدفاقة...

وكم أتمنى لو أبرز من بينكم فأعانقكم واحدا واحدا، عنق الوفاء والإخاء. في هذا اليوم الذي تجمعنا فيه ذكرى مسيرة عشرين سنة كاملة، اليوم فيها لا يضيأني باقي الأيام.. وتجمعنا غبطة إنجاز هذه التوسعة في الفضاء الذي يضيق كلما تمتعت بمهام وعلاقات الجاحظية، والتي مولتها السيدة وزيرة الثقافة مشكورة، كما تجمعنا فرحة تحقيق البرنامج الثقافي السنوي، متحدين آلات النشر والحفر والقطع، واللحم وضجيجها.

من البدء كانت الجاحظية ملء الزمان والمكان.

ومن البدء الجاحظية كل يوم هي في شأن... نبدنها لتحرر المادي، والإسهام في الفعل الثقافي.

أيها الإخوة والأخوات، إن كان لي أن أستخلص بعض العبر من هذه المسيرة أقول:

إن العمل الجماعي ليس لعبة تملئها مراهقة سياسية، إنما هو ضرورة تاريخية تحتمها ظروف معينة، يقبض لها المجتمع المدني، من أبنائه مسبلين يؤدون الرسالة مهما كانت الظروف.

إن السلطة الباغية إذا أقحمت أنفها في جمعية أضنتها.

لا تسير جمعية بدون شخصية محورية متفرغة، ولا بدون هيكل إداري متمرس.

الجمعيات حركة إخوانية يلتقي أعضاؤها على قضية ويعملون بود وأخوة بعيدا عن كل نفع وعن كل ضغينة.

الجزائر لا تعرف بعد ما يمكن تسميته بالأسرة الثقافية، أو ما يسمى بالأنثجانية، وإنما لا نزال قطيعا، نؤكل ثيراننا البيضاء ثورا بعد آخر.

الجمعية ذات اللسان العربي، لا تجد أي دعم، لدى المؤسسات الاقتصادية. وعليها أن تعاني الغربة.

إننا أبناء ضرة وإننا لأيتام.

أيها الإخوة والأخوات، هذا قليل من كثير أقوله، ولا شك أن الكثير منكم يعرفه، ولعل ما في البال والخاطر، هو الإشارة إلى أن الحفاظ على جمعية فاعلة مدة عشرين سنة ليس بالأمر الهين للجاحظية قضيتان أساسيتان هما الذود عن الهوية وبسط العقل، كل ذلك في إطار شعارنا: لا إكراه في الرأي.

فمن كان منكم غيورا على هويته وعدوا لدودا للتعصب، فليعتبر أن الجاحظية أمارة في عنقه.

اللهم مكننا ومكن من يأتي بعدنا مما نصبو إليه، من خير لأمتنا.

أيها الإخوة والأخوات. لا أدري هل أقول لكم إلى اللقاء ... أم وداعا.

الطاهر وطار

Wattar77@hotmail.com

كلمة طيبة.. على الأثنا



علي ملاح

الجاحظية واقفة.. وهذا هو العدد الثالث من مجلة التبيين يصدر خلال هذه السنة. وقد بلغنا العدد 33 حتى الآن. وهذا دليل على حركية الجاحظية ووقفتها الثقافية والأدبية والعلمية في الفضاء الثقافي الجزائري رغم كل الضغوطات المادية والنفسية التي تعيشها الجاحظية بشكل مباشر.

ونحن إذا نلتقي على الدفاء الثقافي والرعاية الفنية التي تحظى بها الجاحظية من قبل وزارة الثقافة فإننا نؤكد مدى إخلاص كل الطاقم في الجاحظية وتقديره البالغ لهذه المؤازرة التي نلقاها وحري بنا الاعتراف بالوقفة الشامخة الهائلة التي حظي بها رئيس جمعية الجاحظية الطاهر وطار. والذي تفرض قامته الأدبية على القريب والبعيد رعايته. فكيف بوزارة الثقافة التي نذر نفسه ليكون فيها جنديا واقفا على قدميه بكل إمكاناته وأعماله التي عثر فيها وهي شاهد على إخلاصه الذي لم ينقطع. وقد امتدت إقامته للعلاج بغرنا.. ولا يزال يقرّ بالرعاية الإيجابية التي نلقاها بحكم اليد المسؤولة للدولة الجزائرية. وهذه هي اللفتة الذكية المنتظرة لأديب كبير مثل وطار.

كثيرا ما يسألني الأصدقاء والأدباء والأساتذة والإعلاميون كيف نسيرون الجاحظية في غياب "عمي الطاهر" فأجيبهم من قال لكم أن "عمي الطاهر غائب". الأمور الإدارية والتنظيمية على أحسن ما يرام وكل مكلف داخل الجاحظية مكلف بمهام معينة يباشرها بشكل طبيعي والدليل على ذلك أن مجلة التبيين تسير بشكل جاد وتستقبل الأعمال والمساهمات بدون انقطاع. وكل المراسلات محفوظة وفي أيدي أمينه. وجائزة مفدي زكرياء العربية في الطريق إلى الاتجاز وقد تم تحديد أعضاء لجنة التحكيم لتباشر

ويعرف الصغيرة والكبيرة ولا يمكن أن تمر مسألة مهمة دون استشارته ليفصل فيها هاتفا أو عن طريق موقع الجاحظية.

كل ذلك يؤكد أن الجاحظية لم تتم ولم تصبح حالة خمول أو كسل. ويكفي القول أن الندوات المتواصلة بشكل نظامي بحسب البرنامج السنوي المسطر تقدم تباعا وتعالج الحالات المختلفة التي تنتج عن غياب أحد الأساتذة للمبرمجين. وفي هذا السياق تستعد مجلة التبيين لتخصص العدد القادم للمداخلات التي قدمها الأساتذة عن الأعمال الروائية. وقد جمعنا أغلب هذه المداخلات ونعمل على تصنيفها وبرمجتها بصورة دقيقة.

التبيين التي دأبت على تشجيع الأساتذة الباحثين بنشر مقالاتهم وكانت سببا في دفعهم وترقيتهم وتقديمهم إلى أكبر قدر من القراء تنتظر بدورها تقرّبهم من الجمعية للانخراط فيها والمساهمة بشكل فعال في نشاطات الجمعية. ولا يجب أن يتوقف دورهم عند نشر المقالات وإلا كان الحب من طرف واحد وهذا ما لا نرضاه لإخواننا الباحثين خاصة أولئك الذين شجعتهم ومكنتهم -علميا- من المناقشة أو الترجمة. وحتى الدخول في فضاء القراءة والإعلام <http://Archive>

إن مجلة التبيين بما تقدمه من اجتهادات ثقافية ومساهمات فكرية ولبية تحتاج إلى -على الأقل- الاعتراف بالجميل المعنوي الذي تقدمه للثقافة الجزائرية، وهي تمثل الآن منبرا بارزا للمبدعين والمتقنين وحتى الأكاديميين، وليس مبالغة إذا قلنا إنها نافذة متميزة يصل صداها إلى القارئ العربي بصورة وافية ويطلع عليها العرب في موقعها على الانترنت. وكم هو جميل أن يمد لها رجال الإعلام والكتابة اليد ويساهمون في بثها ووصولها خاصة أن الجاحظية ترسل نسخا منها إلى كل الجرائد الوطنية وحتى دور الثقافة. ونحن ننتظر دائما كلمة طيبة فقط ترفع الهمة وتعيد الثقة بين القارئ.. دعونا نحس على الأقل أنكم معنا قلبا وقالباً.. انتشروا بأرائكم داخل التبيين وداخل الجاحظية. واصنعوا بكل روح رياضية شعار الجاحظية. لا إكراه في الرأي.

الكرنفال والغيرية: الاحتفال بالآخر

مقاربة نقدية لأسس النظرية الحوارية لميخائيل باختين

أ. همدان توفيق

هذا الجنس الروائي (1)، كما أبدى أيضا تعاطفه مع الثقافة الشعبية في إنجازها المهم عن (فرانسوا رابلي والثقافة الشعبية من العصور الوسطى إلى عصر النهضة) (2)، فقد رأى أن الأعراف التقليدية الشعبية قد توجهت إلى حد بعيد من قبل لأسباب يمكن فهمها بيسر: إن التاريخ والدراسة الأدبية يشتركان معا في الأيديولوجية الرسمية، والجدية العابسة والكلاسيكية. ونتيجة لذلك فهما يشددان على الأمور التي تقترب من نموذجها المثالي. وفي هذا السياق عد باختين أعمال الروائيين السالفين -في القرن السادس عشر- ضريبا من الأدب الشعبي لطلق عليه فن الكرنفال (le carnaval) من منظور حوار له المضاد مع الأدب الرسمي بقيمه السائدة.

بعيدا عن صرامة النظام وما يمليه من قوانين، تدخل الجماهير الشعبية حلبة اللعب لتعيش قوانين بطقس الكرنفال، ويقع الاحتفال في المساحات العمومية. إن الكرنفال ليس نوعا من الشعائر الدينية، بل إن هذا الاحتفال بعيد عن تنظيم الكنيسة وإنما يستند فقط لرزمة تلك الأعياد الدينية. إن الكرنفال ليس ظاهرة أدبية، إنه شكل تمثيلي توفيق، ذو طبيعة شعائرية... لقد طور الكرنفال لغة كاملة تتكون من الأشكال الرمزية الملموسة، ابتداء من الأفعال الجماعية الكبيرة وانتهاء بالحركات الكرنفالية للقائمة بذاتها. إن هذه اللغة عبرت بصورة تقاضلية عن موقف من العالم كرنفالي موجه... إن هذه اللغة تتعذر ترجمتها بأي شكل من الأشكال

لا يطمح هذا المقال إلى ولوج جوهر فكر الناقد الروسي ميخائيل باختين، حول تصور العلاقة بين الكرنفال والغيرية، اللذين يعدان من اللبئات الأساسية التي صاغ منها مفهومه للرواية متعددة الأصوات، لأن هذا المرور يعد مغامرة محفوفة بالخطر نظرا للغنى والتعقيد اللذين ينطوي عليهما فكر ميخائيل باختين، بقدر ما يطمح إلى استقراء تلك الحثيئات الجمالية والتاريخية والأخلاقية والاجتماعية التي شكلت كلا منسجما للمذهب النقدي الذي صدر عنه باختين في مواجهة تلك المساءلات حول علاقة الرواية بالأجناس الأدبية وغير الأدبية.

من هنا تأتي أهمية هذا البحث الذي يعد استكمالا لكتابات سابقة لثارت صرخة الجدل حول تأثير أطروحات ميخائيل باختين في مجال نظرية الأدب عموما وفي تلقي مشروعه من قبل الباحثين في مجال الرواية، على وجه الخصوص. لكل هذه الاعتبارات يكون من المجدي طرح التساؤلات الآتية: ما نغني بالكرنفال؟ ما تأثير نظرية الضحك الهزلي على مفهوم الرواية متعددة الأصوات؟ وهل يجوز أن نعتقد أن الكرنفال هو الوجه الآخر للغيرية؟

أولا: الكرنفال والكرنفالي:

قدمت مؤلفات ميخائيل باختين النقدية نصوص فيدور دستيفسكي الروائية على أنها ذات ميزة نوعية، أحدثت ثورة بالغة الأهمية في ميدان الكتابة النثرية، تتمثل في التأسيس لمفهوم جديد هو مفهوم الرواية متعددة الأصوات، التي استقادت كثيرا من لنوات الكرنفال التعبيرية ليصبح هذا الأخير كما رأى باختين أحد الجذور الرئيسية التي انحدر منها

بين قطبي هذه الثنائية ليسخرهما لمعالجة الأزمات العارضة.

في خضم هذه الجراة التي يتميز بها الكرنفال يشير باختين إلى أن هذا الأخير محرر بسبب غياب رقابة الكنيسة والنظام، وبالموازاة فإنه يستمد طاقته التحريرية من صرامة هذه القوانين والنظم التي يستثمرها لنقد العالم وتبني موقف منه. (5)

مكنت إشاعة الروح الكرنفالي لـدستيفسكي من الكشف عن طباع وتصرفات الناس التي يتغنى عنها الأحوال الاعتيادية للحياة، وكان لعنصري الضحك والسخرية عميق التأثير على الكتابة الإبداعية لهذا الروائي، لأنه رأى فيهما أهم وسيلة لفهم الواقع فهما فنيا في مجرى عملية التناوب والتحول، حيث تم في الكرنفال إلغاء القوانين والمحظورات والقيود التي من شأنها أن تقف عند حدود اللحظة الثابتة المتبينة من الحياة، بل إن الحياة في عرف الكرنفال عرض هزلي متجدد يواصل مسيره نحو تشخيص عوارض الحياة اليومية للإنسان على وجه الخصوص.

تتميز لغة الكرنفال بالنسبية، إذ كل مرحلة قابلة للتحويل والتغير فيتم خلال محطاتها قلب التراتيبات الاجتماعية والحقائق الجاهزة وأصبحت تشكل عالما بالمقلوب *le monde a l'envers* فأدخلت الإنسان المتأثر بمعطيات الحياة اليومية ونقل الواقع المعيش ' حياة شبيهة بالحلم تكافئ بين ضدين *l'ambivalence* يظهر فيها الصراع بين المقدس وما دونه وتصبح اللغة الرسمية موضع سخرية في كل الأحوال.

وإلى جانب الكرنفال أفرزت العصور القديمة المتأخرة قطبين اثنين انحدرتا من السلالة الكرنفالية هما: الحوارات السقراطية والهجائية المينيبيية. (6)

ترجمة كاملة ومناسبة إلى لغة الكلام، وخصوصا إلى لغة المفاهيم المجردة (3).

يلجأ الكرنفال إلى الشارع حيث يعرض الدال المتعالي وتخضع كل القيم الرسمية إلى المحاكاة الساخرة الهجائية في احتفائية مقصودة بالتغير والتحول. كل القيم الرسمية يتم تسفيهاها. وإزاء العقلية الرفيعة للمذهب الرسمي ينغرس السلاح القوي للضحك والتقليد الساخر ويصبح الوجه مقابلا للردفين والمقدس يجلس بالقرب من المندس، لأنه ببساطة هذا هو منطق الكرنفال.

تعتبر السخرية اللاذعة موضوع اللعبة في الكرنفال، وهنا تتجزأ الوجوه المشاركة في اللعبة أفعالا وحركات غير متجانسة لا رابط بينها، فيلتقي التوضيع مع الرائي من الأقوال والأفعال، ويرفع التاج عن الملك وإذا به مسئول على مرأى من الحاضرين.

'إن الذي يشارك في الكرنفال هو في نفس الوقت ممثل ومتفرج... وهكذا تتلاشى الذات في الكرنفال' (4). تتداخل أشكال السخرية فيما بينها، ولا يتوقف الضحك عند هذا الحد بل يتجاوز إلى التناوب بالألقاب والأسماء بأسلوب لا يخلو من التقريظ والإهانة في الآن نفسه.

يرى باختين أن الكرنفال يتميز بصفة الشمولية لأنه يطال كل طبقات المجتمع وكذلك كل الأشياء. تبدو عمومية الضحك من الإحساس بالتغلب على عيوب النظام السائد داخل المجتمع.

إن المزاجية بين الشيء وضده أثناء تجسيد هذه الألعاب الشعبية الكرنفالية، ما هي إلا قراءة عميقة لصور العالم، ونقل غير مباشر للإحساس بعدم الرضى الكامل عن الوضع السائد، وهذه القراءة يمكن اعتبارها أبسط شكل لمواجهة الأزمة، فإسباغ روح الفكاهة وفق نظرية الكرنفال له أبعاد أخرى ضمنية، فهو ليس كوميديا أكثر مما هو تراجيدي، إنه يجمع

بينهما من خلال النقاء كلماتها. وساعد هذا الموقف الحوارى على خرق كمال هذا الإنسان وخرق مبدأ إجازيته، ومن خلال تسليط الضوء على مقولة الأزواج تسنى لباختين أن يحكم على إبداع دستيفسكي.

مارست الرموز الكرنفالية، مضافا إليها بعض خصائص الهجائية المينيبيية والحوارات الديمقراطية، تأثرا جليا على ظهور التعددية الصوتية في الخطاب الروائى لـ دستيفسكي، فإطلاقا من الموقف الكرنفالى من العالم استطاع دستيفسكي أن يكشف الكلمة مزدوجة الصوت في خطابات شخوصه التي لا تملك القدرة - كل على حدة - أن تجد حولا لمعضلاتها دون أن تلجأ إلى الوعي الغيري الذي تدخل معه في حوارية متأججة، معترفة بضرورة تبادل الرؤى من خلال الكلمة التي لا تدل على ذات واحدة وإنما تتضمن أفقا اجتماعيا متعددًا.

على الرغم من الحدود المفتوحة بين أشكال الكرنفال الاحتفالية، إلا أنها تشترك جميعها في مهمة واحدة تتمثل في تشكيل موقف من العالم، وهذا لا يتحقق إلا من خلال الحوارية الخفية التي تأتي أكلها أثناء مواجهة إشكاليات العصر العارضة.

صدى الكرنفال في الخطاب الروائى: (تطبيقات على رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي):

يعتبر المفكر الروسى ميخائيل باختين أول من وضع أسس النظرية الحوارية في القرن العشرين. إن اهتمامات باختين الثقافية تركزت على هذه الأشكال ذات المضمون الكرنفالى، ويعتبر حضورها داخل الخطاب الروائى دعوة للقارئ للإنصات إلى ذلك التعاقب اللغوى المحكم الذي يسمح بدمج نماذج من الخطابات المتداخلة.

ولنطلقا من مفهوم القناع الذي تمت الإشارة إليه في نظرية الكرنفال، اكتشف

ففى الأولى، يرتدى بطلها سقراط القناع الشعبى لأبله متجبر لكنه حكيم فى أعلى مراتب الحكمة، يمدح ذاته فى المحاوره على أساس أنه يحكم الجميع لكنه لا يعرف شيئا، وبالإضافة إلى المحاورات تبرز الصور الكرنفالية فى علاقة سقراط بزوجه زانتيب، فالبطل ينقلب إلى مهرج مضحك، كما تبرز أنساق مركبة من الأساليب واللهجات هى محاكاة هزلية.

أما الهجائية المينيبيية (la satire menipee)، فقد جاء فى (شعرية دستيفسكي)، أن المينيبيية صنف أدبى يظهر فيه لأول مرة التجريب السايكولوجى الأخلاقى من تصوير لحالات الإنسان النفسية الأخلاقية الشاذة ومختلف حالات الجنون وزدواج الشخصية، ويتم الكشف عن إمكانات إنسان آخر، وحياة أخرى (7).

علما تعرض المينيبيية لحالات الإنسان الأخلاقية الشاذة فهذا يعنى أنها تبحث عن إمكانية وجود نوات أخرى تختفي وراء الذات الواحدة، وهنا تظهر لغتها مفقونة بالأزواج، هذه اللغة التي تتكون أساسا من التعارضات للتعبير عن مظاهر الحياة اليومية والكشف عن الصراعات السياسية والإيديولوجية للعصر.

يأتى خطاب المينيبيية مفعما بالاستخدام الواسع للأصناف الأدبية المركبة : نوفيلات، رسائل، أقوال خطابية (8)، وهنا تلعب الكلمة دورا فعالا فى التشديد اللغوى لهذا الصنف الأدبى، نظرا لتعدد الأساليب والخطابات والذرات داخل المينيبيية، التي تعتبر بمثابة خطاب تقويىمى يأتى فى قالب يراوح بين أسلوب الجد تارة، وأسلوب الكوميديا تارة أخرى.

ولعل هذا ما يوضح صلات القربى بينها وبين الكرنفال، من حيث استثمارها بعض عناصره أثناء تناولها تلك القضايا.

إن نظمت فلسفة الهجائية المينيبيية العلاقة بين الشخص وصنوه وضحت مجال الحوار

تقرر أحلام مستغانمي أن زمن (قسنطينة، المدينة/ قسنطينة، الوطن) منزّه من أن ينتمي إليه أصحاب الـبدلات الأنيقة، والسيارات الفخمة، والبطون المنفخة. فتعدد أساليب الهجاء من خلال ما يتصفون به من مظاهر، وتنوع الدعوات التي تحط بها الكاتبة من شأن هؤلاء الجالسين فوق كرسي سياسية ليست من حقهم، لتلتقي في مجرى واحد يتمثل في الضحك عليهم والسخرية منهم، فتتحول هذه الشخصيات الموصوفة وصفا خارجيا لبدلاتهم وسياراتهم ووطنهم المنفخة، إلى شخصيات كاريكاتورية أسبغ عليها هذا التركيب اللفظي المتنوع فدرا من السخرية التي تبعث على الضحك، وهو ضحك يخفي وراءه انتقادا لأدعا لأسلوبهم في الحياة.

3. وضع التاج عن الملك ونزعه:

وفي صفحة أخرى من صفحات روايتها كتبت أحلام قائلة: "كان يوما بشهامة وأخلاق تضائية عالية". كنت في الماضي أكن له احتراماً ووداً كبيرين، ثم تلاشي تدريجيا رصيده عندي كلما امتلأ رصيده الآخر بأكثر من طريقة وأكثر من عملة، مثله مثل من سبقوه إلى تلك المناصب الحلوب التي تتأوب عليها البعض بتقسيم مدروس للوليمة". (11)

زمنان اثنان فصلا بين وجهتي النظر لدى خالده، زمن كان ينظر فيه إلى ذلك الرجل من خلال ما يتمتع به من أخلاق تضائية عالية، وسرعان ما يتغير هذا الانطباع فيتخرج الرجل خلال الزمن الثاني، فيتخيل القارئ نفسه وكأنه أمام مشهد التتويج المازح وما يعقبه من نزع للتاج عن الملك الكرنفالي، ويظهر ذلك من خلال إدراج جملة " يتخرج أمامي"، حيث يدعو هذا التعبير القارئ إلى الضحك وهو يتمثل الرجل بتدريج كيرميل. ولا يعد ذلك إلا خدمة للقصدية الفنية للكاتبة المتمثلة في عرض

ميخائيل باختين مفهوم التعددية اللغوية في الرواية متعددة الأصوات التي استفادت كثيرا من أدوات الكرنفال.

ومن أجل التعرف أكثر على واقع الكرنفال يقترب هذا البحث من المتن الروائي للكاتبة أحلام مستغانمي ليكشف عن روح الفكاهة والسخرية المبطنة والسافرة في ذاكرة الجسد.

أ. الخطاب الكاريكاتوري:

1- السخرية المبطنة:

نقول أحلام أثناء وصفها للرجال الذين حكموا الجزائر بعد الإستقلال: "هناك من يلهثون الآن من منبر إلى آخر بحجة أو بأخرى ليدبنوا تاريخا كانوا طرفا فيه. عصاهم يلحقون بالموجة الجديدة قبل أن يجرفهم الطوفان فلا تملك إلا أن تشفق عليهم". (9)

تشك نبرة السخط لدى أحلام من فرط كاتبة هؤلاء الهاربين من مسؤوليتهم تجاه هذا الوطن، فتراها تسخر منهم من خلال الاستناد بالإنفاظ المأخوذة على مقاساتهم مثل: يلهثون/ الموجة الجديدة/ تشفق عليهم. فهذه الكلمات هي سخرية تساهم في الحط من شأن هذه الفئة، لكن غير مصرح بها من قبل الكاتبة.

تعد السخرية من أهم العناصر الكرنفالية التي تساعد على نراء الخطاب البوليفوني، حيث كلما تمت السخرية مما هو رسمي اتسعت دائرة النقد فتعلفو وجهات النظر المتباينة.

انطلاقا من تلك العلامات اللغوية السابق الذكر، خدمت الروائية قصديتها الفنية، وبما أنها تسخر من وضعهم فإن ذلك يدل على أن لها رأيا آخر مضادا لما يقومون به من إبداء التهم للتاريخ.

2. الوصف الخارجي الساخر:

نقول عن قسنطينة: "ليس هذا الزمن لك، إنه زمن لما بعد الحرب، للبدلات الأنيقة، والسيارات الفخمة.. والبطون المنفخة". (10)

العاصمة... ليصق في وجه قائله مسبقا لشتهم كما لم يشت أحد". (14)

تنتقل الكاتبة من مستوى الشتم المبطن إلى مستوى الشتم المكشوف المجسد للفعل (يصق) الذي يدل على تعبير مبتذل يصنفه ميخائيل باختين في قائمة الحركات الدنيئة.

ثانيا: الغيرية، ضرورة جمالية

اعتبر ميخائيل باختين الكلمة ملفوظا يتوجه به الوعي اللساني للمتكلم في إطار تنوع لساني ولغوي وصوتي نحو مخاطب نوعي فتلتقي ملفوظاتهما بملفوظات غيرية تتفاعل فيما بينها في شكل تبادل لفظي نشط، اعتمادا على اللغة المعطى الأول والمحرك لهذه العملية، وفي الوقت نفسه وقف على حقيقة تخص نوع العلاقة التي تنظم وفقها سلسلة الملفوظات والتي فضل تسميتها بالحوارية التي يختلف أمرها عن الحوار الذي يجري خلال محادثة بين شخصين بغرض التواصل، كما لم يحصر معنى الفعل الحوارية بين الردود والإجابات التي تنشأ بين شخصيات الرواية، فهو يرى في هذا الشأن أن "العلاقة الحوارية لا تقاطع أبدا مع العلاقة الحوارية المنقطعة في الردود داخل الحوار الخالص، بل هي على نطاق واسع ومعقد صورة ملفوظين متباعدين في المكان والزمان يلتقيان وفق علاقة حوارية تسمح بمقابلة المعاني (confrontation de sens) ويتدخلها (15)".

يعتبر باختين في نظريته الخاصة بفلسفة اللغة أن الملفوظات الفعلية حوارية، بمعنى أنها غائصة في سياق من الحوار أي أنها تستجيب لملفوظات سابقة لمشارك غيري في الحديث، كما تحاول أن تستخلص استجابة معينة من سامع محدد، ينتمي إلى أفق اجتماعي ما، وحتى يحقق الوعي اللساني لكتماله لا بد لكلما أنه أن تلتقي مع كلمات غيرية أخرى، ويمكن أن نجد صدى لهذا المعنى في كلامه الآتي: "لنا

وجهة نظر البطل في حياد دون تأييدها أو معارضتها.

4. القناع الكرنفالي:

((وضعت قناع الفرح على وجهي حاولت أن احتفظ به طوال تلك السهرة)) (12) حتى يتأقلم خالد مع وقع الخسارة التي مني بها بسبب زفاف حياة (سي...) ووضع قناعا للفرح على وجهه للاختفاء، وبقي محافظا عليه. ويعتبر القناع أحد الأدوات التي اتخذها الكرنفال لغة يخفي من خلالها فيبدو بوجه ليس حقيقيا، وهذا الأزواج هو أساس التعددية الصوتية.

ثانيا: خرق المؤلف

1/ التعبير الجنسي المكشوف

"وكنّت في تلك اللحظة كمعظم رجال هذه المدينة، ألق في الحد الفاصل بين شهوة الجسد، وعفة الروح يتجاذبن إلى أسفل النداء السري لتلك الغرف المظلمة الشبكية حيث تحلو الخطايا.. ويسمو بي إلى أعلى ذلك النداء الآخر لتلك المآذن التي انفتحت طويلا تكبيرها". (13)

عندما طغت فلسفة الجمع بين المتناقضات في ذاكرة الجسد أصبحت معظم الإشارات اللغوية متورطة في هذه اللعبة ذات الرمز الكرنفالي لكسب رهان الجدال الهجائي الساخر، فأصبح نداء شهوة الجسد على مستوى واحد مع تكبيرات الأذان، وكان الكاتبة لا ترى غير عالم مسكون بالمتناقضات، فكل فكرة تتقدم في شكل انتقاد لفكرة أخرى تناهضها.

أضف إلى ذلك، أن الكاتبة أصبحت تتناول القضايا المتعلقة بالجنس بطريقة مكشوفة، وهذا ما يجعل لغتها تقترب من رمزية الكرنفال.

2/ التعبير التكنيسي (شتم مكشوف)

"لو قرأك بتمعن لما نظر في وجه قائله، بكل ذلك الانبهار، لما حلم بمنصب في

والاستقرار داخل اللغة من خلال عقد علاقة حوارية مع كلمات الآخر.

والشيء نفسه بالنسبة للإبداع الأدبي، ففي هذا المجال يتحرى الكاتب إدخال بعض التغييرات على الأشكال اللغوية مخرجاً إياها من إطارها المكوني في المعاجم والقواميس إذ يقوم " بإخضاعها لمسياق التجربة الإبداعية فلا يبقى على معاني الكلمات كما جاءت في الاصطلاح (18)، بل يضيف عليها دلالات جديدة ويلبسها لبوساً يليق بعلاقتها الجديدة التي تنتظرها حين الالتقاء الحواري بالكلام الغيري وفق نواياه الخاصة، وهذا ما يجعل القارئ يدرك داخل كل كلمة تيارات واتجاهات وفتنات دالة على الطبيعة الاجتماعية والتاريخية والثقافية والسياسية للأفراد.

إذن في عمق اللغة ذلك المعطى اللساني تتحقق علاقة حوارية ذات طابع لساني متبادلة بين اللغات الاجتماعية تكشف عن عوالم وسياقات متنوعة. إن حوارية اللغة في عمومها هي حوارية خاصة بالخطاب الروائي، باعتباره ظاهرة متعددة الأسلوب متعددة اللسان، ومتعددة الأصوات يتجلى فيه التداخل بين هذه المستويات، لأنها مؤهلة بتقنياتها لأن تمثل لغات غير لغة المؤلف خاصة تقنية الخطاب غير المباشر الحر، وتقديم أفكار وملفوظات شخصية ما من وجهة نظر تلك الشخصية بالجمع بين سمات نحوية وغير نحوية لكلام الشخصية المباشر، وسمات من كلام الروي غير المباشر، وبذلك يسمح هذا الخطاب المروي بضمير الغائب، أن يستغل وجهة نظر المتكلم لإخضاعها للقصيدة الفنية الجديدة.

جاء في كتاب ميخائيل باختين الموسوم بـ *esthetique de la creation verbale* ما يلي: "العلاقة الحوارية- التي تنشأ بين الملفوظات خلال التبادل اللفظي- علاقة معنوية، إذ يظهر كل من المتكلم والمخاطب

أحقق الوعي بذاتي فأصبح ذاتاً عبر إظهار ذاتي للآخر من خلال الآخر وبمساعده (16). اعتبر ميخائيل باختين جميع العمليات الاجتماعية ناتجة عن وحدة تجمع نزعات مختلفة تعاني من التناقضات، ملأى بالتوترات، كل عناصرها تتحرك نحو الوسط أو المركز. تحت تأثير الحوار الذي هو بمثابة عملية لا نهائية تكون فيها الذات حالة أبدية من الصيرورة كنتيجة للتفاعل بين الانصهار والقطعية.

أصبح مفهوم الحوارية يقترب من عالم شبيه بعالم الحلم، قوامه الجمع بين المتناقضات في شكل تجابه وتقابل، إذ إن منطق الحلم أساسه التناقض ويسمح بالتقاء عناصر غير متجانسة في تلك اللاشعور، والجدلية القائمة في الرواية البوليفونية تفسح المجال واسعاً أمام تفاعل الملفوظات السابقة والملفوظات المعاصرة.

ولهذا السبب استطاع باختين أن يحكم على الموهبة الفذة لـ ستيفسكي، هذه الموهبة التي 'مكنه من سماع حوار عصره، أو بكلمة أدق من سماع عصره بوصفه حواراً عظيماً. يرى ميخائيل باختين أن لا عضو في المجتمع يستطيع أن يجد كلمات في اللغة محايدة ومحصلة ضد نطق الآخر وطموحه وتقييماته، غير مسكونة من قبل بصوت الآخر. وعلى النقيض من ذلك، يتلقى المرء الكلمة بصوت الآخر وتبقى ملأى بذلك للصوت. إنه يتدخل بسياقه الخاص في سياق آخر مخترق من قبل بقصديات الآخر ومستلثقي قصيدته الخاصة الكلمة وقد مكنتها قصديات أخرى (17).

يعني ذلك أن مستعمل اللغة لا يقوم بخلقها لأغراضه الذاتية الفردية، بل يدخل من خلالها في شبكة من العلاقات الحوارية التي يلتقي من خلالها بكلمات الآخر الأجنبية عن كلامه والتي تم استعمالها من قبل. فالتكلم حسب مفاهيم ميخائيل باختين النظرية يعني التوضع

مشخص، ويتضمن سوالات، وبما أنه موجه إلى شخص ما فإنه يتوقع منه إجابة" (22).

تشكل الملفوظات في حوارية دائمة تأخذ بعين الاعتبار تلك القيم الاجتماعية والتاريخية والثقافية الخاصة بسياق التلظ، وتصوغ هذه الحوارية تصورا خاصا حول العالم يظهر من خلال صوت البطل الذي يتكلم كلاما غيريا. كما ينفي باختين سلبية السامع، إذ يتلقى المحاور كلمات المخاطب/المستقبل ويتجاوب معها وهي مفعلة بنوايا الآخرين.

ثالثا: حدا الحوارية:

في عالم تسوده التعددية اللغوية والصوتية، مرتبطة بتناول مختلف اللغة عن طريق الحوارية بين متكلم ومخاطب غائب فيزيائيا، لكن كلماته حاضرة، هذا العالم هو عالم الخطاب الروائي من وجهة نظر باختين النقدية. وحتى تحقق الحوارية بعدها العلائقي بين سلسلة الملفوظات، استنتج هذا المنظر الروسي حدي الفعل الحوارية متمثلين في الخطاب مزدوج الصوت والجدل الخفي le discours dyphonique et la polemique implicite.

اعتبر باختين أن الخطاب المروي le discours rapporte " خطاب داخل خطاب، وتلفظ داخل تلفظ" (23) ينتج عنه تصادم صوتيين اثنين يتعذر الفصل بينهما ويصير الخطاب المروي خطابا ثنائي التلظ، ويقترح باختين الخطاب المروي كنموذج للإطار الذي يدخل من خلاله الخطاب المروي، فيصير المارد بذلك وسيطا أو ذاتا فاعلة في الخطاب. يبدو أن امتلاء الخطاب الروائي بالنوايا المتعددة للغات يدل على أن حركة الخطاب ثنائي الصوت ديناميكية موجهة نحو تجسيد القيم الحوارية التي تجمع بين سياقين مختلفين للتلفظ بمعنى آخر، إن هذا الخطاب لا يمثل فقط خطابا غيريا لآخر، وإنما يرجع بالتوازي

باب الدراسات

حاملين سلسلة من المعاني المتعددة" (19)، وعلى الرغم من اختلافها واختلاف منابها إلا أنها تلتقي حواريا لتكون ملفوظات جديدة، وعلى هذا الأساس يدخل المعنى " دائما في علاقة مع المعنى الغيري، بل إن المعنى لا يتحقق بمفرده، وإنما يصدر عن اختلاط معنيين يلتقيان ويختلن في علاقة" (20)، ويعني ذلك أن لا وجود للمعنى الخاص والفردى التابع لمتكلم واحد، مادام التعدد في الرؤى يشكل منطق الخطاب الروائي البوليفوني، وما دام للصوت ملكا لشبكة من الأصوات السابقة عليه ولا وجود لمعنى أول وآخر لأن "المعنى يقع بين معنيين" (21)

يشير باختين هنا إلى صفة التعاقب l'alternance الحوارية التي يمكن استنتاجها من خلال حركة المعاني ضمن نشاط الملفوظات الصادرة عن الوعي اللساني للمتكلمين/المخاطبين، حيث الذي كان يحتل رتبة المتكلم يصبح مخاطبا، أما فيما يخص المعنى فهو غير منته لأنه "يخضع للتجدد والتبادل مع بداية ونهاية (البداية والنهاية في الحقيقة غير معروفة) كل علاقة حوارية تجمع بين سلسلة من الملفوظات التي تشبه في انتظام معانيها حبات العقد المتتالية، كل حبة تليها أخرى لكن لا مجال لمعرفة الرتبة الأولى من الأخيرة.

أصبحت الوضعية الحوارية حسب هذه المعطيات اشتراكا بين طرفين يمثلان أساس عملية التفاعل اللفظي. وفي هذه الحالة هل حدد باختين هوية هذين الشريكين؟ وهل يمكن للفعل الحوارية أن يتعدى هذه الثنائية إلى أكثر من شخصين؟

المخاطب الفوقي (le surdestinataire): رأى ميخائيل باختين في استبصاراته النقدية التي تعود إلى سنوات العشرينات، أن "المعنى

ونجد تدخل الأصوات الغريبة مع صوت السارد، في المتن الروائي لأحلام مستغانمي في (ذاكرة الجسد).

قالت عتيقة لزوجها حسان: "على بالك... يقال لهم أحضروا كل شيء من فرنسا.. منذ شهر والطائرة تنقل لوازم العرس... لو رأيت جهاز العروس وما لبسته البارحة... يا حصرة... قالك واحد عايش في الدنيا... وولحد يونس فيها..." (26).

تكشف هذه البنية عن سلسلة غير منتهية للعديد من المتكلمين، التي حضرت خطاباتهم بطريقة غير مباشرة وبصفة متداخلة بتصدرها كلام عتيقة "على بالك" ويتخلله كلام أمج بشكل مستمر هو كلام يمكن أن ننسبه لأحد الحيران أو أهل (حياة) الذي كان على اطلاع بما-أحضر من مستلزمات-عرسها- من فرنسا، وما يؤكد أنه كلام غيري وليس كلام عتيقة، توطيف الكاتبة الفعل المضارع المبني للمجهول (يقال): "يُقال لهم أحضروا كل شيء من فرنسا.. منذ شهر والطائرة تنقل لوازم العرس"، هذا الفعل الذي تختلف بنيته النحوية عن بنية كلام عتيقة الذي يظهر بالعامية، ثم تلجأ للكاتب مرة أخرى لاستحضار كلام (عتيقة): "لو رأيت جهاز العروس وما لبسته البارحة.. يا حصرة" وهو كلام موجه لـ (خالد) جاء بأسلوب مباشر للفت انتباهه لحدث البارحة، لكنه يتداخل مع كلمات تنتمي إلى الكلام اليومي الذي يوظفه العامة في شكل مثل شعبي، تحمته الكاتبة على طريقة التهجين. قال لك واحد عايش في الدنيا.. وولحد يونس فيها".

وقال حسان: "لقد تركت في المسجد. قال لي أنه يفضل أن يقضي يومه هناك بدل أن يقضيه مع هؤلاء القوا" (27).

يتبين داخل هذا الملفوظ كيف يشرب الخطاب الغيري إلى كلام أحد الأشخاص الروائية (حسان) وهو للقاتل: "لقد تركت في

إلى سياتي التلغز: أحدهما خاص بسياق التلغظ الراهن، والآخر خاص بسياق التلغظ للدخلي، الشيء الذي يجعل الكاتب يمزج الخطاب الغيري لمقاصد أخرى شريطة ألا يحمله مضمونا آخر خارج توجهاته الدلالية الخاصة به. وهكذا ينتهي الخطاب المفرد حاملا توجهين دلاليين اثنين وصوتين (24).

رابعا: الضرورة الجمالية لاستحضار الملفوظ الغيري:

يرر مخطئيل بافتين سبب جنوح وعي الكاتب للكلام الغيري، أنه حتمية لأبد منها لتحقيق اكتمال وعي الكاتب قائلا في ذلك: "لا أستطيع أن أدرك نفسي بمظهري الخارجي. أشعر أن هذا المظهر بطونني ويمنحني التعبير الخاص بي. بهذا المعنى يمكن للمرء أن يتحدث عن الضرورة الجمالية المطلقة التي يبيدها الفرد نحو الآخر" (25).

بهذا الطرح يؤكد بافتين أن الكائن البشري بحاجة مستمرة للآخر الذي يمدّه بأفكاره وأسلوبه في الحياة وبتجربته التي اكتسبها من الحياة، فمن غير هذا الآخر تبقى الـ (أنا) على الحافة تتشدد وجهها في وجوه شتى لتضمن اكتمالها الغيري، إذ إن الـ (أنا) التي تظهر هي (أنا) مزدوجة، الـ أنا هي الآخر، وكل تسمية للمتكلم تطرح سيقا جديدا للمنطوق، حيث (أنا) أخرى غير ممساة هي التي تتلحق.

إن الجمالية الكاملة وراء استحضار هذا الآخر الأجنبي، تجعل اللغة تتعدى حدود التواصل مع الـ (أنا) لغيرية التي تحتفظ بالآثار السابقة للملفوظات الأخرى، ليصبح الخطاب البيولفوني قضاء يقرأ فيه الآخر لمحاولة بلوغ الاكتمال. وإزاء هذا المفهوم الحواري بدأ مفهوم (الشخص/ذات الكتابية) يختفي ليدع المجال أمام مفهوم آخر هو مفهوم (ازدواج الكتابة).

6- جوليا كريستيفا، الكلمة والحوار والرواية، ص 18..

7- المرجع نفسه ص 18 .

8- ميخائيل باختين، شعرية دستسكي، ص 168 .

9- المصدر نفسه، ص 172 .

10- أحلام مستغني، ذكرى الجسد، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعة، الجزائر سنة 1993 ص 34 .

11- المصدر نفسه، ص 85 .

12- المصدر نفسه، ص 94 .

13- المصدر نفسه، ص 420 .

14- المصدر نفسه، ص 471 .

15-Tzvetan Todorov, Mikhail Bakhtine. - Le Principe Dialogique. Suivie de /Ecrits du Cercle de Bakhtine. Edition du Seuil. Paris 1981. p 95.

16-Voir : ibid . p77-

17-Voir : ibid.p105-

18-Mikhail Bakhtine. Esthetique de la Creation Verbale. Traduit du Russe par :Alfreds Acouturier. Preface de :Tzvetan Todorov. Edition Gallimard. 1984.p325.

19-Ibid : p 336.-

20-Ibid : p 336.-

21-Ibid :p98 -

22-Volochinov. Le marxisme et La Philosophie du langage. Preface de :Roman Jakobson. Traduit du Russe par :Marina Yagullo. Les editions de Minuit.1977.p161.

23-Voir : Tzvetan Todorov. Mikhail Bakhtine. Le Principe Dialogique. P110 .

24-Voir : ibid . p147.-

25- Voir : ibid . p147

26- أحلام مستغني، ذكرى الجسد، ص 366 .

27- المصدر نفسه، ص 450 .

المسجد، إذ تمثل هذه العبارة رداً على تساؤل كان على هذا الشكل: "أين تركت ناصر؟". ويعقب كلام حسان كلام صيغ بأسلوب غير مباشر هو كلام ناصر الذي فضل أن يقضي يومه في المسجد. توجهي هذه الخصوصيات والمؤشرات النحوية داخل هذه العبارة بتفاعل خفي بين تيرتين وأسلوبين وطريقتين في التحديث، حيث تجيء النبرة الثانية متخفية ضمن صدى النبرة الأولى مشكلة ثلاثية صوتية صادرة عن متكلم واحد.

أخيراً لاحظنا كيف تسمح خصوصية الخطاب الروائي للملفوظ الغيري بالتفاعل مع ملفوظات السارد أو الشخص في شكل تفاعل بين اللغات الاجتماعية، بواسطة التهجين والأسلبة والباروديا المسخرة، وفق نسق محكوم برؤى متعددة هو نسق البنية الصراعية، التي رأى ميخائيل باختين أنها تصنع عالماً مليئاً بالتناقض والجدل.

الهوامش:

1- ميخائيل باختين، شعرية دستسكي، ترجمة/ جميل نصيف التكريتي، مراجعة/ حياة شرارة، الدار البيضاء: دار توفيق بالمغرب، بغداد: دار الشؤون الثقافية للعلماء، ط1 (1986). ص 234 .

2-Mikhail Bakhtine. L'œuvre de François Rablais et la culture populaire au moyen Age et sous la Renaissance. Traduit du russe par Andrée Robel. Edition Galimard. 1970

3- ميخائيل باختين، شعرية دستسكي، ص 178 .

4- جوليا كريستيفا، الكلمة والحوار والرواية، ترجمة / حسن المودن، مجلة الآداب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 104، ص 15 .

5-Mikhail Bakhtine. L'œuvre de François Rablais et la culture populaire au moyen Age et sous la Renaissance. P 20,

إشكاليات الكتابة الأدبية في الجزائر من منظور موسيولوجي قراءة في المقاربة النقدية محمد عمار بلحسن

د. محمد الوهاب هعلان

المتمكن على منظومة معرفية إنسانية، يحاول بلحسن مقارنة الظاهرة الأدبية في الجزائر، وقراءة أسس تكوينها وتحولاتها:

1- تلخيص بنية الواقع الثقافي العام:

"يبدو العالم الثقافي رماديا، أشبه بصحراء سائدة، لا تثبت فيها إلا بعض نباتات الصبار، التي تختزن ماءها ونسغها، مؤونة منذ سنوات تعيش منه، في انتظار غيث مستحيل، كأرض تمص مخزونها، متدهورة نحو التصحر النهائي، تنوي براعمها، ويجف ضرعها وزرعها، انتزك الياس يعيث في دبالها بدون مولدة⁽¹⁾. بهذه الروح الشاعرية، يستهل عمار بلحسن إحدى معالنه الفكرية عن أزمة الكتابة في الجزائر، وغياب تقاليد الممارسة المعرفية التي تتجلى بصورة واضحة في خلو الساحة الثقافية من إحدى أهم وسائل الفعل المعرفي، أعني المجلة، أو المبرر الغائب كما يسميها.

وإذ يقدم صورة قائمة وكالحة وجنباء عن الواقع الثقافي الجزائري، فإنما يعود بكلمة "ثقافة" إلى منبعها الأصلي culture المرتبط بالأرض والخصب والنماء، ومن ثم بالتعدد والحوار والاختلاف. ولكن البحث العلمي الحريكتي في نظر بلحسن أن الثقافة الجزائرية، تشكلت في سياقات تاريخية واجتماعية بعيدة عن دلالات الثراء والخلق. لقد صيغت هذه الثقافة في إطار الأحادية على المستوى الإيديولوجي، والشغافية على مستوى التواصل الثقافي، والعزلة على مستوى العلاقة مع الفضاء العربي. كما تشكلت منظومتها في اتجاه الأحادية اللغوية، والبيروقراطية وسيادة

مقدمة

مثل الباحث الموسيولوجي عمار بلحسن محطة لافتة في سياق الثقافة الجزائرية المعاصرة، فطيلة حياته الفكرية القصيرة استطاع بلحسن أن يقدم كتابات فكرية هامة، قائمة على رؤيا موسيولوجية، تنهل من فيض العلوم الإنسانية وإجالاتها المعرفية الهائلة.

لقد كانت موسيولوجيا الثقافة الحقل المعرفي الأثري في كتابات الباحث.

وفي هذا الإطار بلور نقاشات عميقة حول الانتجانسيا والمثقفين في الجزائر، وبنية الوعي الثقافي الجزائري، والأمس الاجتماعي للمثقفين، ودورها في صناعة الوعي وتشكيل الرؤيا والمنهج... وغيرها من الإشكاليات.

وقد استطاع عمار بلحسن أن يثقف أيضا ضمن الفضاء الإبداعي، وذلك من خلال إبداعاته القصصية المتميزة، التي جعلت منه أحد أهم الأصوات الأدبية في مجال القصة القصيرة في الجزائر. وعلى هذا الأساس جمع الباحث بين صرامة البحث الموسيولوجي العلمي ورعاية الفضاء الإبداعي، بين دقة العالم المتمثل بجهاز معرفي ومنهجي ومصطلحي من ناحية، وانسياب المبدع المسكون بهوليس الفلق الوجودي وشرارة الكلمة الحية.

ضمن هذا السياق نحاول أن نقدم الأطر الكبرى للمقاربة الموسيولوجية عند عمار بلحسن في إطار الرؤية الشاملة للكتابة في الجزائر، وما أفرزته من إشكاليات وقضايا فكرية ومنهجية. فليعيون الناقد الموسيولوجي

أ- إشكالية معرفية، لها علاقة بالمفاهيم والتصورات، والقيم الفكرية والجمالية والمعرفية.

ب- إشكالية موسيولوجية، من ناحية تشكيلها للنخب والزمير المتفككة، وما يتعلق بها من قيم ومنظومات ثقافية.

ج- إشكالية أدبية، ذلك أن المجلة هي قضاء مقترح، يورخ لولادة النصوص، ويشير لمكانتها ومقوماتها، ومرحل تشكيلها⁽⁵⁾.

هكذا بلور الباحث الخصائص الكبرى للواقع الثقافي في الجزائر، وهو ما يحاول أن يبين عليه إشكاليات فكرية ومنهجية كبرى، لها صلة بواقع الكتابة الأدبية في الجزائر، وذلك من منطلق العلاقة الجدلية بين البناء السوسيوثقافي العام من ناحية وهوية الإبداع الأدبي من ناحية أخرى.

2- أزمة الإنتاجية في الجزائر:

يطرح عمار بلحسن -برؤية إستمولوجية عميقة- مسألة الإنتاجية والمنطق في الجزائر، يقر الباحث مبنيًا بأنه إذا كان هناك غياب للإنتاجية اتفق الجميع على الإقرار به، فإن هناك-على العكس من هذا تماما- متفقون فردي، معزولون، شغليون، ذهنيون، يعيدون انتاج خطابات سياسية وإيديولوجية محلية أو عربية أو عالمية على المستوى الفكري⁽⁶⁾. ينطلق بلحسن-في رؤيته هذه- من منطلقات الفيلسوف الإيطالي أنطونيو غرامشي، الذي يفرق بين صنفين من المنطقين: منطق تقليدي ومنطق عضوي. وبناء على هوية المنطق العضوي، النقدي، المرتبط بالسياق بالطبقات الاجتماعية ووعيتها التاريخية، ينتهي الباحث إلى عدم وجود إنتاجية منتظمة وعضوية، تقوم بالإنتاج المعرفي والإيديولوجي المتنوع، وتمتلك ميدانين عملها ومؤسساتها المادية وأجهزتها الثقافية والإيديولوجية⁽⁷⁾، تشكل وعي الجماعة،

النزعة السلفية⁽²⁾. أدى كل ذلك إلى تمزق وخلخلة في بنية هذه الثقافة، وإلى حضور مشهدي ومهرجاني، بدل الحضور الإبداعي والتأصيلي الخلاق.

لم يغرد عمار بلحسن بهذه الملاحظات السوسولوجية عن بنية الثقافة الجزائرية، فمشة باحثون كثيرون، أجمعوا على أن "غياب الطرح الفكري لقضايا خطيرة كل من العوامل التي أطالت المحنة الجزائرية"⁽³⁾. إذ لم يستطع الوعي الجزائري أن يواجه إشكالياته الحقيقية الكبرى بعقلية نقدية ومنهجية، تقوم على أساس قراءة الظاهرة ضمن سياقاتها الموضوعية، ومن ثم مقاربتها علميا ومنهجيا، من خلال إبداع فكري وفلسفي أصيل، بعيدا عن النزعة الشعائرية، والمواقف الآتية والمريضة.

إن غياب مظاهر الوعي والإبداع والفعل المعرفي الأصيل، كل ذلك أدى إلى سيطرة ثقافية استهلاكية تلبي حاجيات ظرفية، وترضي نزعة إيديولوجية طارئة.

ولكنها لا تؤسس منظومة ثقافية متماسكة، تصبح مرجعية. إن غياب المجلة-على سبيل المثال- ليس أمرا عابثا، وإنما هو تمزق خطير في سياق الوجود الحضاري والثقافي العام. فالمجلة هي منبر لخلق مرجعيات ثقافية، فكرية، معرفية وإبداعية، تتفاعل داخلها عوامل الجودة والاجتهاد والبحث والمعاملة والحقيقة، والمعرفة التراثية والعصرية، تسمح بوضع مثل ونماذج للمسلية والأخلاقية الثقافية⁽⁴⁾. يؤسس هذا المنبر الثقافي الوعي، ويشكل الأطر الكبرى التي تقوم عليها المنظومة الثقافية للكيان الاجتماعي والحضاري. إن المجلة هي الصورة الرمزية للبناء المعرفي لشعب ما، والوجه الآخر للإنتاج الفكري والفلسفي والإبداعي الذي يلخص-في عمومته- رؤيا للعالم vision de monde الشاملة.

يتعلق بحضور المجلة-بوصفها أداة بناء فكري- إشكاليات ثلاث:

لقد انتهت السلفية الفكرية التي هيمنت على الخطاب الثقافي الجزائري - لا سيما المكتوب باللغة العربية-، انتهت إلى حصيلة تكاد تكون كارثية، لخصها الباحث في نقطتين رئيسيتين:

1- الأُلجَة الهشة والفقيرة، التي ترعرت في ظل النزعة الوطنية والعربية، لا صلة لها بالإبداع والتجديد الفكري، ولها صلة أيضا بفجوات العلوم الإنسانية.

ب- تكسّين الثقافة والفكر والأدب والفن، من خلال تقديم إجابات جاهزة وسطحية لأسئلة معرفية عميقة. لقد حل الفقيه محل الفيلسوف، والداعية محل المفكر، مما أدى إلى انسداد الوعي وتسطّحه⁽¹⁰⁾.

3- إشكاليات الكتابة الأدبية في الجزائر:

في ظل هذه الرؤيا الموسيولوجية المنفتحة، والمؤسّسة على منظومة العلوم الإنسانية المختلفة، يحاول عمار بلحسن أن يقترب من بعض إشكاليات الأدب الجزائري وقضاياها المجورية، ومنها:

أ- علاقة الأدب بالإيديولوجيا:

يعد مفهوم الإيديولوجيا من المفاهيم المركزية في المنهج الموسيولوجي، وذلك بحكم استناد هذا المنهج إلى المرجعيات الفلسفية الماركسية بوجه خاص.

ومصطلح إيديولوجيا مصطلح مركب ومشوش، فهي كما يقول عبد الله العروي: دخيلة على جميع اللغات العبية، تعني لغويا، في أصلها الفرنسي، علم الأفكار، لكنها لم تحتفظ بالمعنى اللغوي، إذ استعارها الألمان وضمّوها معنى آخر، ثم رجعت إلى الفرنسية، فأصبحت دخيلة حتى في لغتها الأصلية⁽¹¹⁾. لقد تحدّثت مفاهيم الإيديولوجيا، بحسب المرجعية الفكرية والفلسفية، ففي نظر ماركس هي 'مملكة الوهم' لتأجبية التي بناها إيديولوجيو المجتمع الألماني لتبرير جحيم الأرض الرأسمالية⁽¹²⁾. وهي عند غرامشي تصور للعالم، يتجلى ضمنيا في الفن

وتضع رؤاها وطموحاتها المستقبلية من خلال عمل ثقافي أصيل وعميق ومنظم.

ليس هناك انتجانسيا بهذا المفهوم، ولكن هناك متفقون منزليون، يمارسون الفعل المعرفي، بمعزل عن المؤسسات والنظم الفاعلة، يبلورون أفكارا وقيما وممارسات لا صلة لها بالأهداف المستقبلية والعمل المنظم.

هناك -إذن- متفقون أو بالأحرى منتجوا خطابات، يرى عمار بلحسن أنهم يشكلون أطرافا ثلاثة هي:

أ- السياسي البراغماتي، الشعبي، الذي لا يمتلك عمقا ثقافيا.

ب- العالم أو رجل الدين، وريث الخطاب الإصلاحية السلفي.

ج- الكاتب أو المثقف أو المفكر، المرتبط بالمؤسسات الثقافية والجامعية والإعلامية⁽⁸⁾.

لقد شكلت الممارسة الثقافية في الجزائر -في نظر بلحسن- ضمن فضاء سداً فيه الخطاب السياسي- الإيديولوجي ذو النزعة الأخادية والمعارفانية، وهيمنت فيه النزعة السلفية الفقيرة، التي لم تستطع أن تكون امتدادا فكريا للخطاب الإصلاحية، وإثراء لمقولاته وأطروحاته وفق ما يتماشى وروح العصر. لقد ظلت هذه النزعة تكرر حول قضايا تم استهلاكها بسطحية وإيديولوجية، مثل الأصالة والمعاصرة والتعريب والهوية والوطنية. لم يتم طرحها بعمق، في شكل مشاريع فكرية متماسكة، أو على الأقل كتابات تأسيسية، تقارب المسائل من زاوية علمية، تستمد أصولها من إنجازات العلوم الإنسانية الهائلة. وعلى الرغم من وجود مفكرين في هذا المجال، أمثال أبي القاسم سعد الله، ومصطفى لشرف، فإن حصيلة أعمالهم كانت فقيرة وهزيلة -في نظر الباحث- لم ترق إلى مستوى أعمال المفكرين محمد عابد الجابري، أو التونسي هشام جعيط، أو السوري برهان غليون⁽⁹⁾.

الجزائر، أخذت أبعاداً إيديولوجية وثقافية في منتهى الخطورة لم تكن الفرنسية "غنيمة حرب" كما يقول كاتب ياسين- بالمعنى الإبداعي والإنتاجي، وإنما غدت لدى قطاع كبير من مستعمليها أداة لتعميق السؤال الحضاري، من سؤال الهوية. ومن ثم غدا استعمال العربية إشكالا آخر، حيث تحول إلى موقع الدفاع عن هوية، تم تسطويعها وتحجيمها إلى أقصى الحدود.

لقد قدم عمار بلحسن حصيلة هذا الواقع اللغوي المتأزم بقوله: "ثمة وضع لغوي مكبوح: نخبة عربية اللسان، ضحية ثقافة سلفية موروثية منزلة، تملك مشروعية التعبير اللغوي والثقافي والرسمي، ولكنها منغلقة في وجه التجديد الفكري والإبداعي... (و) نخبة فرنسية اللسان والمرجعية الثقافية، تلغنها الحساسيات والنزعات وصراعات المجموعات... تغذيها بقايا فرانكوفونية وتبعية لسانية وفكرية... (و) جماعات مثقفة أمازيغية، منزلة ومنغلقة، لا تعرف الثقافة العربية"⁽¹⁷⁾. بهذه القائمة، يرسم الباحث المشهد اللغوي في الجزائر، مشهد تأسوس في أحضان الإقصاء وجهل للآخر، وعدم الاعتراف به، تغذية روح انتقامية دفينة، ترى الحقيقة لديها، وتغنيها جذريا عن الآخر. ومن هنا غدا الواقع اللغوي مأزوماً، فبدل أن يتحول التعدد اللغوي إلى فضاء حوار يصب وحر، يؤسس منظومة ثقافية مفتوحة، متصلة في جذورها التراثية، ومحاوره للحدث، أصبح التعدد أداة للأحادية والنزعة الإلغافية.

كيف نفسر هذا الجدار السميك بين من يكتب بالفرنسية وتراث الثقافة العربية؟ وبين بعض من يكتبون بالعربية وإنجازات الحدث؟ لماذا كانت اللغة عمل اغتراب وانفصال- سيكاد يكون كلياً- عن الكينونة الحضارية؟ لماذا شكلت تجربة الكتابة بالفرنسية ظاهرة خاصة في الجزائر على خلاف ما هو موجود في باقي الدول المغاربية وبعض الدول المشرقية؟

تتميز التجربة الفرانكوفونية في تونس والمغرب بسمة التواصل الحضاري مع

والقانون والنشاط الاقتصادي، وفي جميع تظاهرات الحياة الفردية والجماعية"⁽¹³⁾. أما عدد التوسير، فهي تمثل علاقات الناس مع شروط وجودهم الواقعية"⁽¹⁴⁾.

بعد أن استعرض بلحسن المفاهيم المتعددة للإيديولوجيا في حقول الفلسفة وعلم الاجتماع، قدم مقارنة سوسيولوجية لعلاقة الإبداع الأدبي بالحق الإيديولوجي، تنطلق من مبدأ أن الكتابة هي ممارسة قائمة على اللغة، إذ يقوم الكاتب بإعادة صياغة العالم وفق لعبة لغوية وجمالية، فهو-إن- لا ينسخ الأشياء وإنما يعيد خلقها من جديد، ومن ثم فهو يعيد إنتاج الإيديولوجيا، ولا يكون نتاجاً لها. ويرى الباحث أن هذه العلاقة، يمكن أن ينظر إليها من خلال أطروحات ثلاث:

أ-النص الأدبي يعيد تشكيل الإيديولوجيا وبنيتها structuration لينتج دلالات جديدة.

ب-النص يعري كاتبه ويفضحه، من خلال نزاع الأقنعة عن إيديولوجيته.

ج-النص تمثيل جمالي لظواهر الواقع"⁽¹⁵⁾.

انطلق عمار بلحسن في رؤيته للعلاقة بين الأدب والإيديولوجيا من تراث للنقاد السوسيولوجيين لا سيما تراث المنهج الأمبريقي عند روبير إسكاربيت R.Escarpit الذي يميز بين ضربيين من النقد السوسيولوجي: دراسة الأدب داخل المجتمع، ودراسة المجتمع داخل الأدب"⁽¹⁶⁾. وأعقد أتب بلحسن اهتمام بدراسة الأدب داخل المجتمع، أي تكون الظاهرة الأدبية في ضوء علاقاتها بالتناقضات الاجتماعية والثقافية، ولكنه لم يدرس الأبعاد الاجتماعية في النصوص الأدبية من زاوية سوسيولوجية، تأخذ بعين الاعتبار مبدأ أن النص لا يعكس واقعاً ولكنه يعيد تشكيله عبر آلياته اللغوية والجمالية.

ب-مآزق اللغة:

ظل سؤال اللغة السؤال المركزي في الأدب الجزائري الحديث، ذلك أن المشكلة اللغوية في

هوية لغوية مطمونة ومكتوبة وممارسة لغوية مستحيلة، مما أحدث صراعا رهيبا، انتهى عند الكثير إلى مازق الانسداد والقطيعة. لقد حاول بعض من يكتب بالفرنسية أن يهرب من هذا المازق، من خلال الدعوة إلى هوية الكتابة نفسها، وإن الكينونة تتبع في فعل الإبداع لا في هوية مفارقة ومتعالية، عبر عنها عبد اللطيف اللعبي بقوله: وهكذا تصبح الكتابة هي الوطن الرحب، المدهش دائما المسبق لكل القناعات الضيقة والرؤى الضيقة والأوطان الضيقة، الزارع دوما بذور العصيان وجنون الأمل، رغم كل أسباب فقدان الأمل، هنا وطني الأصلي والشرعي، والوطن الجغرافي، ليس إلا تجليا من تجلياته⁽²⁰⁾. الوطن هو الكتابة، والهوية هي الكتابة أيضا، ذلك هو مخرج بعض المبدعين الذي انتهى عندهم سؤال اللغة لزمنة وجودية وحضارية مزمنة.

ج- الأدب الجزائري ونقد منظومة القيم:

ثمة ملاحظة أساسية في بنية النصوص الروائية الجزائرية العربية والفرانكوفونية على حد سواء، وهي تعرية قيم الإيديولوجيا السائدة، ونقد منظومة القيم الاجتماعية والثقافية المهيمنة. لقد مارس النص الروائي - خصوصا- لفضحا بالغيا للسائد والثابت بمفهوم لدونيس، وصل في بعض النصوص إلى حد القطيعة الشاملة مع خصوصيات الذات الثقافية.

وقد رافق هذا النقد الروائي للمجتمع نقد فكري ومعرفي وسوسيولوجي تبناه مجموعة من المفكرين أمثال مصطفى لشرف وجمال الدين بن الشيخ ورضا مالك... ومن هنا تأسس الأدب الجزائري -في جزء هام منه- كتابة ناقية نقدية وجذلية للمنظومات الإيديولوجية الوطنية الشمولية، نصا مفككا وإيحائيا للكتابات المهيمنة بوصفها بنيات ذهنية لمجموعات اجتماعية وسياسية بمفهوم لاورنو وغولمان⁽²¹⁾. وهكذا يستعيد بلحسن أداة منهجية في النقد السوسيولوجي، أقصد بذلك مفهوم رؤية العالم الذي طرحه غولدمان،

الموروث الثقافي العربي. لا تكاد إشكالية الصدام تطرح عند الطاهر بن جلون، وإيريس ثرايبي، وعبد اللطيف اللعبي، وعبد الكبير الخطيبي في المغرب، أو عبد الوهاب المدب في تونس، أو أمين معلوف في لبنان. كتب معلوف في هذا السياق يقول إن كوني مسيحيا، ولغتي الأم هي العربية، التي هي لغة الإسلام المقدسة، هو إحدى المفارقات الأساسية التي شكلت هويتي. إن الحديث بهذه اللغة، يجعلني أنسج علاقات مع كل من يستعملها يوميا في صلاتهم... إن هذه اللغة هي عامل مشترك بينه وبين أكثر من مليار من الناس⁽¹⁸⁾.

إن هذا الموقف من مشكلة الهوية له انعكاساته الكبيرة على العملية الإبداعية، نحا أمين معلوف إلى استلزام التراث العربي الإسلامي في نصوص روائية خطيرة حظيت بشهرة واسعة. لقد استثمر معلوف خصوصية اللغة الفرنسية وجمالياتها، ومنجزات الحداثة الروائية العربية، لينطلق من كل ذلك إلى محاور التاريخ والتراث.

هناك قطيعة واضحة في التجربة الجزائرية، فباستثناء نصوص رشيد بوجيرة التي تقيم بعض الجسور مع التراث الثقافي العربي، تكاد معظم الكتابات الفرانكوفونية تجهل تماما تراث هذا التراث. صحيح أن بعضها استلهم التراث الشعبي مثل كاتب ياسين، ولكن نسبة كبيرة أقامت قطيعة مرعية مع هذا المخزون. إن كتابات رشيد ميموني، ومولود معمري، ومولود فرعون، وأسيا جبار، وصولا إلى التجارب المعاصرة مع بوعلام صنفال، ومليكة مقدم، وياسمين خضرة... تشكل كلها دليلا قاطعا على ذلك.

كتب يوسف سبتي -وهو أحد الشعراء الذين يكتبون بالفرنسية والعربية- يقول إن أدبا المكتوب باللغة الفرنسية ازدلجي الأسلوب والأصل والمصير، رغم وحدة نقلها من مرة إلى أخرى، ومن مرر إلى آخر، إنها وحدة ضمنية، مهددة بالتبعثر⁽¹⁹⁾. ثمة انفصام بين

مربك، يثير كافة الخصومات» (24). ويستفز كافة التصورات المتوارثة.

هكذا بلور ياسين ويوجدة خطأ مرديا متميزا في الرواية الجزائرية والعربية إذا تجاوزنا مآزق اللغة، لا يعترف بحدود العرف والسائد، يسعى إلى تثوير الكتابة كمدخل لتثوير الفضاء الاجتماعي.

والملاحظ أن هذا النقد الاجتماعي والثقافي الذي طبع نصوصهما، لم يتوقف عند هذا المستوى، بل تعداه إلى مستوى جمالية اللغة والبناء السردي. لقد تحول الخطاب الروائي عند بوجدة وياسين، وفارق فضاءاته الكلاسيكية والواقعية التي درج عليها كتاب الجيل الأول: محمد ديب، ومولود معمري، ومولود فرعون،... لقد فتح أبواب الرواية الجديدة على مصراعيها من خلال إحداث ثورة في شعرية اللغة، وجمالية الهيكل السردية، وحضور الشخصية، وإرباك الزمن، وتشويش المكان، واستحضار النصوص التراثية الغائبة...

إن رواية "نجم" و"التفكك" و"التطليق" أوضح مثال على هذه النزعة الحداثية في الرواية الجزائرية. ولكننا لا نعدم نصوصا أخرى ضمن هذا الخط الفكري والجمالي وإن اختلفت في الدرجة مثل "اللاز" و"الباحثون عن العظام" للظاهر جلولوت، و"النهر المحول" لرشيد ميموني.

خاتمة:

حاولنا أن نقدم امس المقاربة السوسيوولوجية للباحث عمار بلحسن في رؤيته للكتابة الأدبية في الجزائر وإشكالياتها النظرية والمنهجية. لقد رصد بلحسن الظاهرة الأدبية في الجزائر بعيون الناقد السوسيوولوجي الذي يبحث في الواقعة في جذورها الاجتماعية والثقافية. إن بلحسن لم يقارب نصوصا مقاربة نقدية نصية تبرز تجليات الاجتماعي والإيديولوجي من خلال تحولات اللغة والبيئة السردية، وإنما أدرج البعد الأدبي ضمن ما يسمى بسوسيوولوجيا الثقافة.

والذي يعني أن الكاتب يقدم في آخر المطاف - رؤيا شاملة تتطابق مع البنية الذهنية السائدة لدى الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها.

وفي اعتقادي أن هذا المفهوم يصادف عوائق كثيرة، أهمها أن الروى المعبرة عنها في كثير من النصوص الروائية كانت رؤى فردية، بل متناقضة مع تصورات الجماعة ذات المنحى الشعبي السلفي المحافظ في أغلب الأحيان. ثمة إشكالية واضحة تتمثل في القطيعة بين الروائي وجذوره الطبقية والاجتماعية، ومن ثم يندو مفهوم رؤيا العالم مفهوما مشوشا ومربكا.

ومهما يكن من أمر فقد واجهت الرواية الجزائرية المسكوت عنه، والمقموع، والسائد، والمهمش. وهذا يطرح بلحسن أهمية تناول النص الجزائري من خلال نظريات إيديولوجية نقدية كالماركسية والإسلام السياسي والحداثية، بحيث يتم الكشف عن التيمات المختلفة عن التيمات المهيمنة. وقد لخصها الباحث في:

- 1- نقد إيديولوجيا المشروع التاريخية التي تأسست عليها الدولة الوطنية.
- 2- نقد المعيشي ومساءلة المكبوت والمهمش مثل: الحب والجنس والمرأة باعتبارها تيمات تعمد إنتاج الهيمنة بكافة أشكالها.
- 3- نقد المرجعية الدينية والسلفية.
- 4- الدعوة إلى الحرية والإختلاف.
- 5- نقد إيديولوجيا "الإجماع" الوطني والاجتماعي، وإظهار الصراعات والتوترات المبطونة⁽²⁵⁾.

ضمن هذا السياق تأسست النصوص الروائية الهامة في الأدب الجزائري المعاصر، ومثل كاتب ياسين محطة لاقت في هذا النهج، فمن خلال "عنف الكتابة" وتبني المواقف المناقضة للذات، فإن كاتب كان أول من تجرأ على كافة المستويات. لقد كتبت القطيعة والثورة هما الفضاء الذي عاش وكتب فيه ياسين⁽²⁶⁾. وفي الجيل الثاني يبرز رشيد بوجدة كأهم من جسد الخط النقدي العنيف تجاه السائد، "لقد عدت رواية رشيد بوجدة في أغلب الأحيان أثرا

- 14- المرجع السابق، ص85.
- 15- المرجع السابق، ص97-98.
- Le littéraire et 16-Robert Escarpait
' Paris, flammariion, le Social
P38, 1970
- 17- عمار بلحسن: الكتابة والمنبر الغائب،
ص109.
- 18-Amin Maalouf : Les identités
P23-24, 1998, Grasset, meurtrières
- 19- يوسف سبتي، الأدب الوطني من الأمل إلى
الغد، مجلة التبيين، ع1، 1990، ص86.
- 20- عبد اللطيف اللعبي، عن مفهوم الوطنية في
الكتابة الأدبية، مجلة التبيين، ع1، 1990،
ص86.
- 21- عمار بلحسن، الجزائر كنص: سؤال عن
الأدب الوطني، مجلة التبيين، ع1، 1990،
ص133.
- 22- المرجع السابق، ص133-134.
- 23-Kateb Yacine et la modernité
'textuelle: ouvrage collectif
P106, Alger, O.P.U
- Représentation de 24-Naget Khadda
la féminité dans le roman algérien de
' Alger, O.P.U, la langue française
P136, 1991
- 1- عمار بلحسن، الكتابة والمنبر الغائب، المجلات
الثقافية في الجزائر، مجلة التبيين، ع5، 1992،
جمعية الجاحظية، ص92.
- 2- المرجع السابق، ص92.
- 3- الزواوي بغورة، الخطاب الفكري في الجزائر
بين النقد والتأسيس، دار القصب للنشر، الجزائر،
2003، ص06.
- 4- عمار بلحسن، الكتابة والمنبر الغائب، ص94.
- 5- المرجع السابق، ص95-96.
- 6- عمار بلحسن، إنتلجانسيا أم مثقون في
الجزائر، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986،
ص176.
- 7- المرجع السابق، ص163.
- 8- راجع هذه الأطراف في: عمار بلحسن، المنبر
الغائب، ص97، وما بعدها.
- 9- المرجع السابق، ص110.
- 10- المرجع السابق، ص111.
- 11- عبد الله العروي، مفهوم الإيديولوجيا،
المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء،
ط6، 1999، ص9.
- 12- عمار بلحسن، مفهوم الإيديولوجيا، سلسلة
المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب،
1984، ص9.
- 13- المرجع السابق، ص19.

مفهوم الشخصية الروائية الأندروبولوجية .

في "علة نما من العزلة" لـ غابرييل غارسيا مارشيز

1. غابرييل مارشيز

عنها في النص² كما يقول "فيليب هامون". فما يضفي على الشخصية من سميات ومواصفات نفسية وفيزيائية وسلوكية وما ترتبط به من فضاءات وزمنية، تتراوح بين الواقعي المألوف والسحري للامألوف الباعث على الدهشة والتعجب، وهو الذي يمنح الشخصية طابعها المركب: "الواقعي السحري" المعبر عن الخلفية الأندروبولوجية (للواقع الإنساني العادي اليومي، واقع الممارسات الأخلاقية والسلوكية والمعتقدات والمواقف في الحياة اليومية)، بتقنيات سردية خطابية تمنح الشخصية إمكانية التعبير عن هذه الخلفية الأندروبولوجية عجائبي.

فالشخصية في المحكي العجائبي هي: (للقطب الذي منه ينطلق الحدث فوق الطبيعي، وعليه يقع، أي أنها إحدى المكونات الأساسية في تحديد الفاناستيك من خلال المميزات الخلاقية، والمتجلية في الأوصاف

بتميز الواقع السحري للشخصية في رواية "علة نما من العزلة" بمحمول أندروبولوجي غني، تتفتح على قراءة أندروبولوجية عميقة للواقع الكولومبي، والإسباني، الأمريكي عامة. (باعتبار أن العجائبي (السحري) ظاهرة أندروبولوجية تتجاوز إطار الدراسة الأدبية)³. أي قبل أن يعالج "العجائبي" كموضوع في الدراسات الأدبية والنقدية، تكللتها الأندروبولوجيا باعتبارها العلم الذي يدرس الإنسان في شموليته، فهي تترصد مختلفات الإنسان العجائبي: الفكرية والمادية. بل تعد إحدى مجالات دراستها، كموروثه الأسطوري والخرافي المجدد في ما يلدعه الإنسان، من مآثر أدبية مكتوبة كانت لم شفوية، ومن رسومات وفنون عجائبية. ووسائل معيشية. ومن ثم فإن الشخصية الحكائية (لروائية) في المتن الأدبي عادة ما تعكس أندروبولوجية واقعها المعيش بصورة ما.

ولكن الإشكال يكمن في الاستفهام التالي: كيف يمكن للشخصية أن تكون أندروبولوجية بقناع سحري (عجائبي)؟. نحب أن نحقق ذلك يكمن في (ما نقوله أو ما نفعله أو ما يقال

² Ph:hamon: " pour un statut

semilogique de personnages; in poétique du récit ed.seuil.collection.points.paris p:118

³ - كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في

كتاب العظمة وفن السرد العربي دار المائل ودار

أوراكس للنشر. ط1. 2007 ص: 48.

¹ Tz: todorov: " introduction a la littérature fantastique : Ed.du seuil:1970; p:62.

وخاصة تلك التي أضفي عليها طابع التعجيب والتعريب والدعابة أحيانا.

وفي ظل هذا الحديث حضرنا قول لابن سينا وهو يفرق بين التصوير الخيالي العجائبي والتصوير الموضوعي، فالنصوير الخيالي عنده: (يعني القول بالدهشة والسرور من الكلام ذاته. بينما النصوير الموضوعي يعني القبول بالشيء كما يوصف...)⁽⁵⁾.

فمنهج ماركيز في رسم شخصياته منهج هجين يجمع فيه بين هذين التصويرين في روايته "مئة من العزلة" بحيث يتدرج بشخصياته الروائية، من واقعيته المألوفة ليبلغ بها ويرفق إلى عالم تخيلي سحري، عجيب، بما يضيفه السارد في لحظات مرئية على شخصه من (صفات ونعوت تجعلهم يتحولون ويمتسحون نتيجة عامل دخلتي فيزيولوجي أو عامل خارجي فوق طبيعي، تستطيع خلق الحيرة في نفس المتلقي، بحيث للشخص الفانتازيكية خصائص وطابع لا تشترك معها شخص الروايات الأخرى)⁽⁶⁾ وإن كانت تشترك مع الشخص الروائي العادية في بعض السمات فإنها تختلف عنها في طبيعة هذه السمات، وأحيانا تمتلك من الخصوصيات ما لم يتوافر في غيرها من الشخصيات العادية.

- سمات الشخصية الأنثروبولوجية (العجائبية).

تحقق الشخصية الأنثروبولوجية في روايات الواقعية السحرية أو المحكي العجائبي عموما سحرية وعجائبية من خلال ما تعانيه الشخصية من تحولات ولمتصاخات، ومن ما تقيمه من تعارض واختلاف مع غيرها من

والسلوك النسبي والمادي والأفعال المتجددة من الحركات والأقوال)⁽⁴⁾.

إن فما تهدف إليه هذه القراطين لوما نتغيا من دراستنا المحدودة للشخصية الروائية الأنثروبولوجية في رواية "مئة من العزلة". ليست الوظيفة الأنثروبولوجية التي تضطلع بها شخصيات هذه الرواية. كما قد تضطلع بها شخصيات العنون الروائية العادية فحسب. وإنما ما نقصده هو ذلك الذي استغزنا جماليا ومعرفيا، والمتجلى في عجائبية وسحرية تمثل هذه الوظيفة الأنثروبولوجية وما يعترى فواعلها (شخصياتها) من تحولات عجيبة في مواصفاتها وطابعها وأحداثها، وهي تجسد هذه الوظيفة الأنثروبولوجية داخل فضاءها الروائي، لواقع السحري. وهذا ما ألفناه في هذه الرواية التي هي حقل دراستنا. إذ تتراوح فيها الشخصية الأنثروبولوجية من حيث واقعيته بين:

شخصيات تعبر عن أنثروبولوجية مجتمعها بصورة طبيعية مباشرة. شخصيات عادية في مظهرها وأفعالها وفضائها. لا تبعث على الحيرة والاندهاش في المتلقي.

وشخصيات أخرى تعبر عن أنثروبولوجية المجتمع الإسباني أمريكي والانمائي عامة بصورة عجائبية، فوق طبيعية. إذ تقتحم باللامألوفيتها واقع المتلقي المألوف فتولد فيه التردد والحيرة والاندهاش. والتي يتم تبئيرها إما من زاوية العقل البدائي وأطروحاته الأسطورية وتفسيراتها للطوفلية الساذجة. وإما من زاوية علماء الشخصية الثقافي والسياسي والمادي.

فالشخصية الأنثروبولوجية التي نقصدها هي تلك الشخصية التابعة أو الطالعة من حضن الواقع والمعبرة على مستوياته المختلفة.

5 - أقصول: مجلد: 13، ع: 1، مقال: ساندرا نافاي:

الزمن السحري وجماليات التكرار، 1994، ص: 92

6 - شعيب حنفي: شعرية الرواية الفانتازيكية، المرجع

4 - شعيب حنفي: شعرية الرواية الفانتازيكية، المجلس

أي بين شخصيات المتن الروائي الواحد. إذ نجد: (المؤلف يخلق في مقابل شخصه العجائبي، شخصاً عادية - طبيعية - تمثل المرأة التي تبرز وجوه المفارقة، مما يجعل أنواعها قائمة على مبدأ التعارض الذي يجسد فوق الطبيعي، ويجعل الشخصية الفانتاستيكية في تنوعها مكوناً من مكونات التعجيب)⁽¹⁰⁾.

وهذا الوجه الثاني من التعارض هو ما نلقيه في المتن الروائي مئة عام من العزلة شخصياتها متنوعة، غير قارة، دينامية، تطورية بما تتعرض له من تحولات نفسية واستساخات جسدية وما تفرزه هذه التغيرات من أفعال وأحداث غير مألوفة فالشخصية الأنثروبولوجية في مئة عام من العزلة كثيرة ما جاءت عجائبية فوق طبيعية مولدة (طاقة تخيلية تصنع المجال أمام القارئ كي يندش ويتيسر التردد والحيرة إزاء غربة التكوين، أو الأفعال غير العادية)⁽¹¹⁾. كعجائبية شخصية المولود ذي الذيل الخنزيري: فيعد أن قصت القابلة سورة هذا المولود راحت (تمسح عنه بخرقه الزوجة الزرقاء، التي تغطي جسده. مستضينة بمصباح يحمل له أورولولو. وعندما قلبته على بطنه فقط. اقتبها إلى أن فيه شيئاً زائداً عن بقية البشر. فتحنيا لتفحصه. وكان ذيل خنزير)⁽¹²⁾.

ومن صور الممسح أيضاً، صورة اليهودي الذي ممسح إلى كائن شبه حيواني: والذي استنطرد للكتاب في توصيفه بأسلوب شبيه

الشخصيات. داخل فضائها الروائي المشتغلة فيه، لو مع شخوص عالمها الخارجي.

فالمسلمات التي تحدد معالم الشخصية الأنثروبولوجية في المحكي العجائبي (الواقعي السحري). هي: سمة التعارض والتحول والامتساخ.

إذاً ما جئنا إلى سمة التعارض لفيناها من خواص للشخصية الأدبية، سواء في المحكيات الأدبية العادية أو في المحكي العجائبي. فهي سمة تسهم في تحديد الشخصية ورسمها، وعلى هذا الأساس يعرف لوتمان الشخصية الفنية عموماً على أنها (حشد للخواص الخلاقية. وللخواص التمييزية)⁽¹³⁾. إلا أن النصوص العجائبية تركز أكثر على هذه الخواص وتعمل على تكثيفها ووسمها بالغرابة والعجيب، والخرق. والذي من شأنه (خلق شخصاً - موصوفه المغايرة للشخوص المألوفة. وهو مكون أساسي من مكونات الشخصية العجائبية، القائمة على مبدأ التعارض)⁽¹⁴⁾.

قد تكون هذه الخواص الخلاقية والتمييزية قائمة أساساً على البناء التكويني للشخصية. مما يحدث مفارقات تكوينية بينهما (العجائبية) وبين شخوص غير عجائبية. سواء داخل النص الروائي الواحد أو في نصوص روائية أخرى. كأن يجعل المؤلف من بعض شخصياته نباتاً أو حيواناً أو جماداً. أو كائنات مجنونة مهلوسة أو كائنات خارقة غير مرئية كالأشباح والجن...⁽¹⁵⁾. وقد يكون هذا التعارض جنسياً

¹⁰ - المرجع نفسه ص: 180.

¹¹ شعيب حليفي. المرجع نفسه ص: 173.

¹² - غابرييل غارسيا ماركيز: مئة عام من العزلة. بتر: صالح علماني. دار المدى للطباعة والنشر ط1.

2005 ص: 494

⁷ - شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية. المرجع السابق ص: 171.

⁸ المرجع نفسه ص: 179.

⁹ - ينظر: المرجع نفسه ص: 179/ 180

الخراقي. إضافة إلى عجائية الشخصيات، فهناك من الأفعال والأحداث الغريبة التي تزيد من ترسيخ عجائية فواعلها. كظاهرة المطر الكارثية التي ألمت بماكوندو. وكحادثة النمل الذي تجمع حول مولود الخطينة المرتقب (ذي الفيل الخنزيري): (يجره بمشقة إلى أوكاره عبر درب الحديقة الحجري).⁽¹⁵⁾. وظاهرة الفرشات الصفراء ومرافقاتها لـ «موريسيو» حيثما حل، وعجائية الحالة النفسية المعقدة لأمارانتا. ونشاط أورسولا الأسري العجائبي.... الخ.

فإلى جانب هذه الشخصيات والأفعال والأحداث اللقطة والغريبة يستحضر ماركيز في المقابل شخصيات وأفعال أخرى عادية وطبيعية، يثمن ويحسد بها قيمة هذا النوع من التعارض الذي هو من أهم سمات الشخصية الأنثروبولوجية العجائية. أي بهذا التعارض تبرز الفروق وتتجلى الفجوة، فتتحقق سحرية الشخصية وعجائبيتها. فالشخصية: (لا تتشكل من التكرار أو التراكم أو التحول فقط وإنما أيضا من التعارض)⁽¹⁶⁾. تتعارض شخصيات النصوص العجائية بنحوياتها ولتساخاتها مع شخصيات عالمها الروائي التي استطاعت أن تقاوم وتتغلب على توقع هذا التحول. أو لأنها شخصيات ثانوية مسطحة باهتة الوظيفية، محدودة الاشتغال لدخل النص الروائي. كما يمكنها التعارض مع شخصيات عالمها الخارجي، عالم الحقيقة الموضوعي، حيث لا امتساخات خارقة ولا تحولات عجيبة.

سمات التعارض والتحول والامتساخ. عوامل إثراء وتعدد وتكثيف لشخصيات وأحداث مرويكت النصوص للعجائية السحرية، التي تتميز بـ (تعددية الشخصيات الذين يأتون بأشكال عجائية مختلفة عن المؤلف. بها

بأسلوب السيناريو السينمائي): (كان له وزن جاموس، بالرغم من أن طوله لا يزيد على قامة فتى مراهق، وكان يسيل من جراحه دم أخضر مرهمي، وكان جسده مغطى بوبر خشن، تملؤه قرات دقيقة، وجده متحجر بقشرة حرشفية، ولكن لأجزاء البشرية، وخلافا لوصف الكاهن، بدت أقرب إلى ملاك منها إلى رجل، فيده ناعمتان وماهرتان، وعيناه كبيرتان وغسقتان، وله على لوحى كتفيه جدعة مندملة ومتصلبة من جناحين قويين، لا بد لهما قطعا بفأس فلاح، علقوه من كاحليه على شجرة لوز في الساحة، كيلا يبقى هناك من لا يراه، وعندما بدأ يتعفن، رمدوه في محرقة لأنه لم يكن بالإمكان تحديد إذا كانت طبيعته الجهنمية هي طبيعة حيوان ليرمي في النهر، لم مسيحي ليندفن في قبر، ولم تحسم قط مسألة إذا ما كان هو حقا، السبب في موت العصفير، ولكن المتزوجات حديثا لم ينجبن المسوخ المعن عنها، كما أن شدة الحر لم تخف)⁽¹⁷⁾. وقد جاءت الصفات المعنوية لهذه الشخصية على لسان الأب أنطونيويو على منبر الكنيسة: (وفي أحد القبلية، أكد الأب أنطونيو إيزابيل الذي بلغ العلة، من فوق منبر الكنيسة، أن موت العصفير هو نصياح للتأثير الخبيث لليهودي الثلث الذي رآه هو بنفسه في الليلة المظلمة، ووصفه بأنه هجين من تصليب نيس وامرأة كالفرة، وأنه بهيمة جهنمية، توجب أنفسه الهواء، ومجنيه يحدد جبل المتزوجات حديثا بمسوخ)⁽¹⁸⁾.

أضف إلى ذلك امتساخ الرجل الغجري إلى أفعى وغيرها... فهي شخصيات أنثروبولوجية بأشكال وصور عجائية تعبر عن الذاكرة الجمعية الكولومبية المشبعة بالفكر الأسطوري

13 - غابرييل غارسيا ماركيز: مئة عام من العزلة،

صص: 415 - 416.

14 - المرجع السابق ص: 415.

15 - المرجع نفسه: صص: 497/498.

16 - PH; Hamon. introduction à l'analyse du descriptif. ed. Hachette. 1981. p.128

بب الدراسات

العنصر المرغوب⁽¹⁹⁾ في تحوله أو امتساخه أو تعارضه مع الآخر.

إن ما تتميز به الشخصية العجائبية من تنوع وتعدد وما تشكله من علاقات مع عناصر فضاءها الروائي يدفع روائي أمريكا اللاتينية ولاسيما كتاب الواقعية السحرية. وفي مقدمتهم ماركيز إلى التجريب في تنويع مكونات الفضاء الروائي، من لزمنة وأمكنة وشخص، تتراوح بين واقعيها المألوفة، وبين ما يضاف عليها من موصفات فوق طبيعية، تبعث على الدهشة والفرق لدى المتلقي. ولا سيما ذلك التجريب المشتغل على الشخصية العجائبية حيث يستحضر المؤلف شخصيات واقعية ليعضد بها للشخصية المباراة، والتي يحدد الكاتب أوصافها وملاحمها الداخلية (النفسية والروحية)، والتي تنعكس على ملاحمها الخارجية وتصرفاتها تجاه الآخر⁽²⁰⁾.

إن حضور العجائبي لا يتحقق إلا (بتنوع الشخصيات والأفعال المحدثه، إذ لا يمكن وجود هذا النوع إلا بحضور شخص آخرى واقعية تحك بها فيوجج الصراع بفعل محركات التحول والامتساخ الظاهري والنفسى الداخلي. أو لوقت سحرية وغريب، وما هو فوق طبيعى. مما يخلق واقعا آخر، مرأيا من الحلم والاستيهام والجنون مليء بالعنف والعبث والارتحالات الذهنية والفعالية، وهو في هذا المستوى يستند على ما هو غير مألوف ولا طبيعى للتحكم في الزمن والفضاءات وخلق الجيرة وصدامية الواقعي بكل ثوابته مع مبدأ العجائبي المنظم للحكي⁽²¹⁾).

تحولات خارجية كأن تكون أعضاء الكائن الممتسخ عجائبية متعددة مبالغ في حجمها، أو ناقصة، وهي لمتساخات تؤكد الدهشة، أو تحولات داخلية تتعلق بتسويات الداخل النفسى، والذهنى وعالم اللاوعي المظلم، وما يفرزه من استيهامات وهذيان⁽²²⁾. ففضل ما تمارسه للشخصية الأنثروبولوجية في المئون الروائية للعجائبية من تعارض وتحول وامتساخ. سواء كان داخليا أو خارجيا. كأن تكون حيوانا أو نباتا أو جمادا أو كائنا غير مرئي متجاوزة الذات البشرية. بإمكانها أن تمنح النص تنوعا وتحديدا في مكوناته السردية وشحنها بما هو خارق. فوق طبيعى. وما يتركب عنها من أحداث وشخصيات ومصائر قدرية استثنائية ومالها من دور في نعاش الحكمة القصصية وتشعبها كلما أشرقت على وهن. فالمحكي العجائبي (لا يصور شخصا معطاة كعناصر للترزين أو إتمام الحكمة، ولكنه يلغم الرواية بمصائر قدرية، الإستثناء هو قاعدتها⁽²³⁾). ففعل الخرق هو مفصل التحول والتغير من حال إلى حال. من الواقعي المألوف إلى اللاواقعي المألوف. ففضل ما تكسبه الشخصية من خصائص غريبة تحدث خيبة توقع لدى المتلقي فتسبب في صدامية بين ما ترسم به الشخصية من أوصاف أو تقوم به من أفعال عجائبية، مع ما يحمله القارئ لها من مرجعية وخلفية واقعية مألوفة. باعتبار الشخصية السحرية هي العنصر الحيوي المحرك لمكونات الدائرة الوجودية: من أحداث وزمان ومكان. فإمكان السارد أو القارئ أن يعتبرها البؤرة التي يتم عن طريقها تبخير أو رصد

¹⁹ - ينظر: شعيب حليلى: المرجع نفسه: ص: 173

¹⁷ - شعيب حليلى. شعرية الرواية الفلاسفية. المرجع السابق ص 179

²⁰ - ينظر: شعيب حليلى: المرجع السابق: ص: 174
²¹ - قصص: مجلد 16. ع3 مقال: شعيب حليلى: نبات

¹⁸ - المرجع نفسه: ص: 172

العجائبي في الرواية العربية. ص: 117

كولومبيا بأكملها. لكن ماكوندو هي أيضا بقعة في العالم. إنها تقترب من صورة أمريكا اللاتينية. بل هي محاولة لايجاد ثنائية كيديل لهذا العالم بأسره⁽²³⁾. فماكوندو موجودة في كل مكان. هي فضاء رمزي للعالم المضطهدة والمستغلة. عزلة عالم أمريكا اللاتينية المتخلف. إن واقعية ماركيز السحرية قد حطمت ماكوندو بعد أن شيدتها بما نشرته شخصياتها العجائبية من رعب الفوضى والعيشة والخطيئة المدمرة والموت. مما جعل النقاد يطلقون على رواية "مئة عام من العزلة" رواية الموت. أو "لغة الغواية". فإن كانت عجائبية شخصيات الخطاب الفانتاستيكي تدخل (لفوضى المدمرة. ليس في العالم الواقعي أو الخيالي. ولكن في رؤيتنا للعالم. وهذا يعني أن الصدم في هذا المستوى يكون بين رؤية الفانتاستيكي للعالم. وبين رؤية القارئ للعالم ومع كل ما تحمله الأولى من أحداث إدهاشية⁽²⁴⁾).

فإن ما يتعرض المتلقي من تردد وحيرة أمام معروضات النصوص العجائبية، وما تحمله من رؤية فوق طبيعية ذات حمولة معينة للعالم الطبيعي تجعل رؤية القارئ لهذا العالم محط شك وتساؤل⁽²⁵⁾.

وكون الفانتاستيكي: (رؤية للعالم. فذلك شيء منطقي. لأنه رؤية مؤطرة لها خلفياتها ومركزاتها الفكرية والاجتماعية)⁽²⁶⁾. وفي

اتخذ ماركيز هذا التنوع في الشخصيات والأحداث مبدأ أساسيا في بناء نصه الواقعي السحري "مئة عام من العزلة". إذ يجد القارئ فيها من ثراء وخصوبة الأحداث والأفعال والشخصيات والمواقف والطبائع المتراوحة بين السحري والغيبى الخارق، الذي لا يجد لها المثل في تفسيرها منطقيا من الواقع، ولقبول بها كما هي. إلى الواقعي السحري الذي يصعب فيه تمييز حدود الواقعي من السحري. فهي شخصيات وتصرفات (وظائف) لها نماذج في الواقع، لكن بما يضاف عليها من تضخيم وتكثيف ومبالغة. يلغى عنها واقعيها المألوفة ليدخلها في دائرة السحر والعجب. إلى الواقعي التخيلي. والتي هي ليست من الواقع لكن تتعدد نماذجها في الواقع، إلى شخصيات ذات مرجعية واقعية توثيقية كذكر ماركيز لاسم جدته تراكولينا واسم زوجته مارسيديس⁽²⁷⁾. كل هذا التنوع يدفع بالقارئ إلى الوقوع في دائرة الغواية ومتعة الحكى في الآن نفسه.

الشخصية الأنثروبولوجية ورؤية العالم

بحسب أن التنوع والتعدد في شخصيات "مئة عام من العزلة" له أهميته، إذ تمكن ماركيز بفعل هذا التنوع والتعدد من أن يقدم لنا رؤية للعالم. عالم أمريكا اللاتينية الأنثروبولوجي. وهذا من شأنه أن يدعم فهمنا لهذه الشخصيات الأنثروبولوجية بما قدمته لنا على مستوى هذا المتن من تغطية شبه كاملة للحياة المادية والمعنوية للمجتمع الكولمبي والأمريكو لاتيني، المسرب بالغموض والسحر والعنف. فإن نجحت الشخصيات الأنثروبولوجية في تغذية فضائيات الروائي بالعجائبي والإدهاشي عن طريق المغارقة والتناقض، لتباعد على القلق والتردد في نفس القارئ. ففي عجائبيتها رؤية للعالم⁽²⁸⁾. عالم (ماكوندو) والتي ربما هي

23. - بلنويو أبو نبيو مندوتا: غابرييل غارسيا ماركيز رائد الواقعية السحرية ترجمة وتقديم: عبد الله حمادي. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. 1983. ص. 21

24. - ينظر: jean raynand - fantastique et science fiction en poétiques. Lyon 1983- p9: نقلا عن شعيب حليفي. المرجع السابق ص: 42

25. ينظر: شعيب حليفي. المرجع نفسه ص: 43

26. شعيب حليفي. شعرية الرواية الفانتاستيكية ص: 43

27. ينظر: شعيب حليفي. شعرية الرواية

الفانتاستيكية. المرجع السابق ص: 42

والتفاعل الدينامي التطوري والتحويلي داخل النص واستيعاب الواقع المعقد والمتناقض إلا بلجوء ماركيز إلى طرق عالم شخصياته الداخلي المتأزم والمكبّل بعادات وتقاليده المجتمع، واللباس المحيط بالضغوطات السياسية والمظالم الديكتاتورية. وما تعانيه الشخصية من ألم وحسرة التخلف العلمي والتكنولوجي، وانعكاسات ذلك على ملامح الشخصية الخارجية من تحولات وامتساعات عجائبية، وتصرفات وطباع غريبة فوق طبيعية وذلك عن طريق المونولوج، والتحليل النفسي واستبطان نواخل الشخصية المكونة.

كمعالجة ماركيز للحالات النفسية التي تعانيها شخصياته كشخصية أمارناتا القاسية والمحبة في نفس الوقت، والتي قتلت ريميديوس الجميلة ابنة أبولينار موسكوني أول حاكم لبلدة ماكوندو بالسم غيرة وحسداً، وقتل ريبيكا المتبناة لزوجها خوسيه أركاديو ربما بالرصاص من دون سبب، والوصف العجائبي لحالتهما النفسية المعقدة بعد جراحتهما، وإصابة خوسيه أركاديو بوبونديا مؤسس ماكوندو بالجنون والهذيان والهولمة نتيجة فشل تجاربه العلمية، وعدم جدوى اختراعاته المتنوعة: فقد: تحول خوسيه أركاديو بوبونديا من شخص مبدع ونظيف، إلى رجل ذي مظهر متشرد، مهممل في ملبسه، بلحية مشعة لا تتمكن أورشولا من تشذيبها إلا بمسقة، مستخدمة إحدى متكاكين المطبخ، ولم يكن يحتم من يعتبره ضحية نوع غريب من السحر الخبيث²⁹.

ويزداد التأزم النفسي لهذه الشخصية سوءاً وتعتقداً، فيعمد السارد إلى التعجيب والسحري عن طريق التضخيم والمبالغة في رسم قدرات جسده العجائبية. فقد حطم مخابره وورشه وكاد أن: ينقض على بيته، عندما طلب أوريليانو

هذا السياق يرى غولمان: (أن الأعمال الأدبية لا تعبر عن الأفراد وإنما تعبر عن الوعي الطبقي للفئات والمجتمعات المختلفة بمعنى أن الأدب ولو كان فرداً لكنه يخبرنا عن الجماعة التي ينتمي إليها).⁽²⁷⁾ فوظيفة الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية هي تجلية لهذه الخلفية الفكرية والاجتماعية لأمريكا اللاتينية.

عوامل تركيب الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية

لا يتم اكتمال تشكل السمات العامة للشخصية الأنثروبولوجية العجائبية إلا بتضافر وتفاعل التصوير الداخلي والتصوير الخارجي للشخصية (الشخص العجائبي) يتم تركيبها بشكل دقيق يساهم فيها التصوير الداخلي لها من حيث نفسياتها وتكبرها، وما يعتدل من مخزون يكون موسوماً بالتحولات... عن طريق المونولوج والحوار والوصف. بالاستبطان من طرف الشخصية ذاتها أو من طرف الراوي، يتم تبنيها ما هو داخلي (...). أما التصوير الخارجي. سمات الشخصية فهو يتم بالاستبطان، وبشكل المرأة التي ينعكس عليها بوصف الحركات، والملامح وتحولاتها، وبعض التفاصيل المتعلقة بالصورة والحجم للشخصية⁽²⁸⁾.

فخصيات رواية "مئة عام من العزلة" هي من هذا النمط ولا سيما العجائبية منها، فما ظهور شخصيات "مئة عام من العزلة" بهذا النضج الفني والتصوير الواقعي السحري.

27 - صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الأفاق

العربية، القاهرة، ص: 56

28 - شعب حنيلي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، المرجع

المسابق، ص: 175

29 - غابرييل غارسيا ماركيز: مئة عام من العزلة،

ص: 17.

ميكايائيس صاحب سر'الرقاق' سر آل بونيفيديا. فالوصف أوالرسم الخارجي كثيرا ما يؤول إلى عالمها الداخلي. وهذا النوع من الشخصيات يصطلح عليه:

(بالشخصيات الدائرية" والتي تشكل عالما كليا ومعقدا يتطلب من المتلقي أن يتحصل بالدقة في استيعاب شمولية هذه الشخصية الحاملة لعالمها المتناقض)⁽³²⁾.

كشخصية الكولونيل ومهنة الحرب ولرومولو وعاجنية إدارتها للبيت الكبير وما وريسيو وسر' الفرشات التي تلاحقه "مقابل الشخصيات المسطحة". ذات السمات المحددة، مما يجعل وظائفها أو أفعالها ثابتة غيرفاعلة. والهدف منها، تبيين المشهد العجائبي.

فالشخصية الأنثروبولوجية في "مئة عام من العزلة" كما ذكرنا في بدايات هذا العنوان نوعان. ينطلق ماركيز في عرض شخصياته ذات المضمون الأنثروبولوجي سواء البشرية منها أو المشيئة وما تنتج من أحداث يوما تتحرك فيه من فضاعات بملامح وتصرفات شديدة الشبه بما هو في الواقع، ليهما منه للمتلقى بواقعية ومألوفة مكونات خطابه السردي. حتى إذا ما أوغل بالمتلقي في غياهب النص بذلت مظاهر التحول تظهر على الشخصيات الأنثروبولوجية تدريجيا، معبرة عن ماضي وحاضر ومستقبل مجتمعا المأمول. إما بما يصدر عنها من وظائف وما يترتب عنها من أحداث في غاية الغرابة والإدهاش، خارقة لمنطق الواقع ومألوفته، مع المحافظة على الملامح والمواصفات الفيزيكية العادية للشخصية بمختلف تجسدياتها. وإما بفاجئنا السارد بالتحول أو الامتساخ العضوي (الجسدي)، الكلي أو الجزئي للشخصية. أو بتوظيف شخصيات خارقة لأمريئة يثير بها القلق والرعب في نفس المتلقي.

المساعدة من الجيران، وقد تطلبت السيطرة عليه قوة عشرة رجال، وأربعة عشر من أجل تقييده، وعشرين رجلا لجرحه حتى شجرة الكستناء في الفناء حيث لبقوه مربوطا، يعري بلغة غريبة...³⁰

...الخ. كما يلجأ ماركيز إلى التصوير الخارجي لفواعل خطابه السردية "مئة عام من العزلة". متمما به التنبؤ الداخلي للشخصية، بما يضيفه عليها من ملامح وأفعال وامتناعات وتحولات عجائبية دقيقة. بل وخارقة أحيانا، متجاوزا بوصفه هذا عقلانية وموضوعية الطبيعي المألوف. كوصفه الخارجي والعجائبي لقوة وضخامة جسد خوسيه أركانيو (الابن) والعائد بعد اختفائه حين رحل مع العجر الذين قدموا إلى "ماكونو" كعادتهم كل عام، جالين معهم آخر الاكتشافات العلمية والسحرية ليقدموها أثناء عروضهم المسرحية (عروض السرك)، وما طرا عليه من تحولات جسدية في قمة الغرابة: (كان القائم رجلا ضخما، يكاد الباب لا يتسع لكتفيه المربعين، وتكلى ميدالية عذراء الريميديوس من علقه الذي مثل علق نور بيسون، وكانت نراعه وصدره ممثلة بالكامل بأوشام سراديبية، ويشد على معصمه الأيمن سوار "الأطفال على الصليب" النحاسي، كان جلده مدهوغا بملح الألوان المتقلبة، وله شعر قصير منتصب كعرف بقل، فكان حديديان، ونظرة كثيبة، يضع حزاما أسماك مرتين من حزام حصان، وينتعل جزمة ذات طماق ومهمزين، وحذوتين حديديتين في الكعبين، ومجرد حضوره يبطي الإضطباع الراجف بحلول هزة مزلزلة.³¹

وكذلك الرسم الخارجي العجيب والدخلي الغامض لشخصية الفجري

³⁰ - انرجع نفسه. ص: 100 .

³¹ - غابرييل غارسيا ماركيز مئة عام من العزلة ،

³² - شعيب حليفي، المرجع السابق، ص. 175.

المرجع السابق ، ص: 113 .

ضفة النهر الآخر، يوجد كل أنواع الأجهزة السحرية، بينما تواصل نحن العرش كالحصير³⁴

وشخصية الكولونيل الراقصة للوضع السياسي المتكرر لمبادئ المجتمع والموالي للارسمالية الغربية وما سببه له من تحول إلى شخصية نموية مهوسة بالقتل لدرجة أنه اتخذ من الحرب هوية.

فإن تنوع الشخصية الفانتازيكية: (يرسم تطورية لا يمكن رصدها إلا عبر النصوص الروائية ذات التشكيل التعجبي، وانطلاقاً من خصائصها الحاملة للامتساخ والتعارض من جهة ثم التحول والخرق للمألوف وفوق طبيعي من جهة ثالثة)³⁵. فاهمية الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية (تكمُن في عجائبيتها وملفوظها الغريب الذي يلامس حواف العقل الحقيقي)³⁶. أي في ما تضحيه في النص من عجائبية الأفعال والأقوال وإمداده بنفس الحكيم. إضافة إلى ما تحقّقه من تعبير عن الحلفية الأنثروبولوجية للواقع الاجتماعي. وهذا ما يميز الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية عن أنماط الشخصيات الأخرى.



ففي مثل هذا النوع من النصوص، نصوص الواقعية السحرية. تلقى الكاتب يراقب ويوجه ويدير أحداثاً ومصائر شخصياته داخل عالم الرواية بألوان لغوية وتقنيات أسلوبية مميزة. كالوصف الدقيق المتيقن على التضخيم والمبالغة والتكرار لبعض الألفاظ والعبارات الرامزة والتهكمية، مع توظيف المخزون الأسطوري والخرافي الشعبي. كل ذلك من شأنه أن يضفي على مكونات خطابه السردي سماته العجائبية، الفوق طبيعية. فمعظم شخصيات 'مئة عام من العزلة' نجدها تتحول تدريجياً (أقبل بروز التحول والامتساخات الشخصية، هناك إيهام ببداية واقعية يتم من خلالها عرض الشخصية كشئٍ سوى. ثم التدرج -استبقا واسترجاعاً- في الكشف عن الأحداث التي تجعل من الشخصية كائنًا غير عادي³³).

فقد تتعرض الشخصية الأنثروبولوجية لظاهرة التحول إما بسبب ما تعرضت له من محن وأحداث فجائية أو تحت ضغط الذاكرة المعبأة بالإنهزامات والخيبات المتراكمة. وقد يحدث التحول بسبب تهيؤ الشخصية لا استقبال ما تتوقعه من أوضاع أو أحداث جديدة. وقد يكون هذا التحول إيجاباً أو سلباً على الشخصية ذاتها، أو على محيطها الاجتماعي. كشخصية خوسيه أركاديو بونينديا المتحولة إلى شخصية مصابة بالهذيان والجنون جراء خيبة تجاربه العلمية المتكررة، وما لقيه من معارضة واستهزاء من آل بيته: (فأصبح يعاني أزمة تعكر مزاج جديدة، ولم يعد يكلن بصورة منتظمة، وصار يقضي يومه متجولاً في أنحاء البيت، وكان يقول لأورسولا: ' تحدث في العالم أشياء لا تصدق، فهناك بالضبط، على

³³ - شعب خالفي: شعرية الرواية الفانتازيكية.

ص: 175

³⁴ - المرجع السابق، ص: 15.

³⁵ - شعب خالفي: المرجع السابق، ص: 180

³⁶ - المرجع نفسه، ص: 173

الحس الإبداعي عند الأطفال وإمكانياته لتعليمه

د. علي ملاحي
جامعة الزاوية

المقدمة التي تجعلهم قادرين على صقل مواهبهم في أي ملكة نلسمها فيهم منذ سن مبكرة، ولا يجب أن نحول رغبتهم أو طموحهم البريء.. إلى معاناة صامتة. إن تربية أبنائنا ناهيك عن كونها غزيرة في كل واحد قينا، فهي عبادة.. وشعور حضاري ووجودي بشهادة كل الأعراف الدينية (3)

لعله من المفيد الإقرار منذ البداية بنقل المهام المتعددة المطلوب توافرها في كل الأطراف المتصلة بالطفل والتي من شأنها العمل على اكتشاف درجة الحس الإبداعي ومن ثم معرفة النافذة الحساسة التي نطل من خلالها على عوالم الطفل لفهمها وبلورتها وترجمة أفعالها. ومن ثم توجيه حسه الإبداعي.

إن الأمر لا يتطلب جهازا خاصا نضعه في جسم الطفل، في قلبه مثلا أو في جانب من رأسه.. أو في أحد أطرافه..

هذه المهمة الأخلاقية الثقافية تبدأ بالوالدين.. ذلك أن الطفل حين يولد في مجتمعنا العربي الإسلامي يخضع لتقاليد عديدة.. يفرضها العرف.. وهي في حقيقتها (تجارب عائلية) مهمة من شأنها أن تغفل حياته. وتبدأ هذه العملية باختيار الاسم الذي يلعب دورا في حياته، ويجعل منه شخصا له جاذبيته وحيويته. واختيار الاسم في الزمن المعاصر.. أصبح من العوائق النفسية التي تحبط في أحيان كثيرة إرادة الطفل.. إن تسمية الطفل باسم من الأسماء التي تجعل الطفل مثار سخرية بين أقرانه منذ اليوم الأول تعدّ حناية اجتماعية وثقافية يفترض أن يأخذها القائلون بعين الاعتبار.

خيال الطفل غير محدود.. هذا ما أثبتته مختلف الدراسات السيكولوجية والوسولوجية والبيولوجية على حد سواء- ناهيك عما أثبتته التجارب اليومية على مر الأزمنة (1)

إن نشدان الحرية ورفض القيود والرغبة في الاكتشاف اللامحدودة وكثرة الأسئلة التي ي طرحها الطفل في المراحل الأولى من بداية الكلام تؤكد أن خيال الطفل يعبر عن ذلك العالم الذي خلفه أمامه ويعلن عن فرجه، حتى عندما يلعب بالتراب.. أو عندما يقوم بفعل من الأفعال. ولعله من العلم بمكان القول إن رد الفعل الطبيعي الذي يصدر عنه عادة عندما نزيد فرض موقف معين عليه كد تأكيد الفكرة التي نقول بأن الطفل بطبعه ميل إلى التمرد وميل إلى تحقيق الذات خارج إملاءات المقربين مثل الأب والأم والإخوة أو أي طرف من أطراف العائلة القريبين من وجدانه. إن ملكته الإبداعية لا تتقبل إنكار إرادته وهو ينسبط حين يختلق شيئا ما بنفسه.. وكل اكتشاف مهما كان بسيطاً يجعله يشعر بالإنصاف. وهو ما يوحي بأن الطفل يحتاج إلى أن نعالمه وفق ثقافة خاصة تتماشى، بل وتأخذ بعين الاعتبار حسه الإبداعي لأن ذلك يجعله قادرا على امتلاك إرادته ومن ثم بناء كيانه الروحي (2)

إن العنصر الربانية التي حيت الطفل بهذه الملكة القبلية والقدرة في الوقت نفسه على النمو والتفاعل والتطور والاكتشاف، تجعلنا نحس بنقص المسؤولية الأخلاقية والإنسانية ودينية إزاء أطفالنا، لنمد لهم اليد الحنونة

الثقافة والمحيط والمعنى الجمالي للاسم إن اعتماد أسماء تاكلت مثل قويدر، وقفور، وزرطة، بطة، ومميسة، وزينة، وإليس، وكاميليا... وبغداد وباتمان، وطرزان، واليخاندرو ومرجانة وضابوة، وغيرها من الأسماء المفرغة من المعنى، أو الغريبة، أو الشاذة، أو الثقيلة على لسان العائلة الجزائرية بشكل خاص، تعدّ تعدياً على الإحساس الإبداعي الطبيعي لدى الطفل الجزائري، وهي نقطة مؤسفة في حياته، ولا تسمح له بتحقيق ذاته لأنها لا تدل على الحب العائلي بقدر ما تدل على التسبب الثقافي داخل العائلة الجزائرية وإن مراجعة عدد من الأسماء التي غنتها ثقافة العولمة والأسماء التي خلفها الاستعمار ناهيك عن عدد من الأسماء التي زرعتها بعض الجماعات الدينية المتطرفة.. تحتاج إلى هيئة نقدية قادرة على إعادة النظر في كثير من الأسماء التي نضّ بواقعية الأسماء العائلية الجزائرية.

هذا لا بد من التنبيه إلى كثير من التسف الذي يمارسه بعض العائلات على نفسها من خلال نقائها على أقاب كثيرة بعضها يجرح القلب وبعضها يحدث الحياء، وبعضها منار سحرية. وقد كانت تدرس عندي منذ سنوات طالبة لقبها أقرب إلى "الوقاحة" الأمر الذي كان يفرض علي مناداتها باسمها فقط تحاشياً لعدم وقوع فوضى داخل المدرج.

إن الإحساس الإبداعي عند الطفل لا يمكنه أن ينمو ويصبح فاعلاً في ظل الاسم أو اللقب الذي يمثل عذبة لا تسمح للطفل بالانطلاق. وهو المفهوم بطبعه- بالحرية. لأنه أية من ليأت الله.

والدليل على ذلك أن المولود أو المولودة تسارع إلى الرد على صرخته الأولى بالأذان في أنه لبث روح الانطلاق في حواسه ومشاعره ومن ثم مباركة صرخته (4) ومن المؤسف هنا أن عائلات كثيرة وقعت عرضة للطلاق للاختلاف في اختيار الاسم المناسب للمولود. مما يعني أن الأمر صار مسألة حساسة في مجتمعنا وهو يشير إلى ظهور نوع من

نقد سمعت عن طفل سماه أبوه تيركا بعلي بن أبي صائب (حيدر). وبمجرد أن دخل الطفل إلى المدرسة وجد نفسه شخصاً مشبوهاً.. أكثر زملاؤه من مصادته بأشكال صوتية مختلفة مضمونها التنكيت والسخرية: نزلت أهلاً يا حيدر.. حيدر يدخل المدينة.. الخ.. الأمر الذي أدى بالطفل إلى الهروب من المدرسة.. إن إحساس الطفل بالحياة.. ثم بالإبداع يبدأ من هنا.. من اختيار الاسم الذي يجعل وجوده منسجماً مع الأسماء التي يفرضها العرف ولا يجب أن يتحول الأمر إلى صلاحيات متعجرفة تجعل الآباء والأمهات والعائلة تفكر بطريقة سلبية أو عشوائية نابعة من شعور عاطفي مرحلي تندم عليه العائلة نفسها. وللملم فإن عائلات كثيرة بدأت تستعمل عدداً من الأسماء التي لا صلة لها بالعرف ولا بالتقاليد ولا بدافع، أسماء هجينة إلى درجة الغريبة، أسماء غريبة أو أسماء عصافير نادرة أو أسماء زعماء اندثروا أو سقطوا لاعتبارات معينة.

إن من يسمي ابنه تابليون أو مهنيم أو حتى عنزة أناني حتى النخاع لأنه سيحول إليه بعد مرحلة من الزمن إلى ركاب من الغضب الداخلي والعقد غير المحذودة. إن تقليد أسماء المغنيين المستعارة غالباً ما يدفع الطفل إلى التفكك أو الانطواء أو الإحباط في مساره الدراسي ثم المهني. وللتأكيد فإن الأسماء العلمية الكبيرة والشخصيات المسؤولة لا تتحقق في هذه الأسماء الغريبة التي يحملها عادة بعض الأولياء لأنثائهم. وهي أسماء يطلق بعضها على القطط والكلاب وبعض الطيور التي تربي..

إن مسؤولية المصالح الإدارية ومعها العدالة كبيرة في هذا الاتجاه.. بل ويتحمل المجتمع الفني والأدبي والفكري مسؤولية كبرى في هذا المجال وهي مسؤولية مصيرية وثقافية.. وأنا مع الذين يؤمنون بمبدأ وضع حد للأسماء العربية من قبل الهيئات التي تحافظ على خصوصيات العائلة الجزائرية والعربية والإسلامية بالشكل الذي يأخذ في الحسبان

يعين الاعتبار هذه الفترة واحترامها.. ولو أورد أحداً افتناع البنت بأن تلعب بسيارة عسكرية مثلاً أو للعب بلعبة ذكورية لفشلت، ولو خزنّاها بين الدمية ولعبة أخرى من لعب الأطفال المذكور لمتت يدها إلى الدمية في كل مرة..

في هذا الشأن لا بد من التنبية إلى ظاهرة غير صحيحة انتشرت في عائلتنا الجزائرية وهي نكل على "تهور" ثقافي في الغالب، ولا يكشف الأمر إلا عن حالة الخوف القصوى من المستقبل لدى عائلتنا التي ترأب الأبناء بحدة في كل صغيرة وكبيرة إلى درجة تحويل الطفل إلى أرلوز لا يتحرك إلا بأصبع معين، في نظام تسلطي حاد مبني على مبدأ "راقب وعاقب".

إن الضغوطات المبرحة على الطفل لا تسمح له باحتلال إرادته الإبداعية، وتحوّله إلى آلة مبرمجة. إن رغبة الوالدين في تفوق-أو نجاح على الأقل- الابن يجعل هذه العائلة/الأم أو الأب يتتبعون آثار الطفل في كل ما يحصل عليه من نقاط في المدرسة، وكثيراً ما تهدد العائلة الابن أو تنفث بالضرب أو الطرد أو الحرمان من كل شيء في حالة عدم الحصول على علامات مرتفعة، وهو ما يجعل الطفل أو الطفلة يلجأ إلى ممارسة الكذب أو تزوير نقاط الكشف حتى لا يتم التعرض للعقوبة القاسية. إن العلامات الضعيفة تعني عادة عند الأم خاصة إهمال الطفل لدروسه.. وهو الأمر الذي تراه العائلة وضعاً غير مقبول يتطلب العقاب الشديد للطفل، وهذا هو الخطأ الكبير لأنه يقود الطفل إلى ارتكاب حماقات قد لا تحمد عقابها خاصة في ظل انتشار القيم والأفكار والأسباب المخلة بالحياة وبالحياة الاجتماعية السليمة.

وكثيراً ما تبحت الأم ومعها أحياناً الأب عن الأسباب التي أدت بالطفل إلى هذا الضعف المدرسي أو هذا الكذب أو هذه السرقة أو هذا اللجوء خارج البيت مع الأصدقاء أو القيام بفعل دون الاستشارة أو ما شابه ذلك.. كل ذلك يعني بالنسبة للطفل إذلالاً وإقصاءً من الكرامة خاصة إذا كانت العقوبة أمام الإخوة أو أبناء أجيال.. إن هذه الضغوطات من شأنها أن

تصدّام الثقافي لدخل الواقع الثقافي للعائلات الجزائرية.

يكبر يؤسّد الثقافي عندما نسمع عن عائلات تحثي بأشكال من الموسيقى الراقصة احتفاء بالموود(ة)، وكأنّهم بهذه العائلات تريد تقنية هذه الروح الطاهرة المقدسة منذ اليوم الأول بقم لا قبل لراءة الطفل بها(5) إن الطفل صفحة بيضاء... (أبواه يهودانه أو ينصرانه...) نعرف هذه الحقيقة، ونلث خلف ثقافة ندرك في أعماقنا أنه لا تجعل من هذا الابن نسخة أصلية. إن الطفل يمتلك قدرات فطرية تساعد على نقل المعلومات اللغوية، وهذا يعني أنه مهماً حسب ميشال زكريا لأن يكون قواع لغته الأم ومن ثم فهو بشكل شعوري أو لا شعوري يمتلك قدرة خلاقة على صبغة معانيه الصورة بديعية تتحول وتتكور مع تقدم عملياته الوظيفية في اكتساب اللغة والتجرب- والقيم(6)

إن تثقيف الطفل بدءاً من لحظة الولادة، لا يختلف عن الحليب الذي يرضعه.. فإذا كان هذا الحليب يحتوي على أي علة.. أحدث سوءاً في الطفل.. وعرضه لهلاك مختلف الأطوار.

في هذا السياق لا تختلف المعاملة القاسية عن المعاملة المدللة للطفل في النتيجة-لأن ذلك يؤدي إلى إنتاج طفل غير سوي، يتحول سوجه إلى كتلة من الضغوطات أو كتلة من الأنانية، وخلصته عدم قدرة الطفل على الإبداع.

إن التربية العادية الخالية من المبالغة هي التي تعطي للطفل أولاً الشعور بالحاجة إلى مواجهة الحياة، وثانياً تحفزه على الاكتشاف والإبداع (7) إن الطفل الذي يبني جيلاً رملياً ثم يهدمه ويعيد بنائه، والبيت التي تجسم بيتاً بالتراب أو الطين ودخل البيت عروس.. لا يمتزج تصرفاً عادياً للتوجيه وإنما يتضمن ذلك "الاحساس الإبداعي العميق لدى الولد أو البنت على حد سواء. لأن لكل منهما مملكته التي يبذل من حلالها. وهذه سنة الله، فإنه لا يمكن تثبيت ن ترسم نفسها إلا عروساً ولا تضع في محبتها صورة أخرى. ولذلك لا بد من الأخذ

أعطيك. فقال (ص) وما أردت أن تعطيه فقالت (ثمرا) فقال أما أنك لو لم تعلي لكنت عليك كنية.

إن الصديق مع الأبناء.. هو أبلغ وأحسن مفتاح لتفعيل شخصيتهم وتنمية إحساسهم الإبداعي، لذلك لا يجب التعامل بسخرية مع ملكات الطفل.. فإذا لاحظت العائلة أي ميل إبداعي عند الابن فإنها معنية بتزكية ذلك الميل وترشيده.. حتى إذا حصل العكس فإن الطفل هو نفسه الذي يكتشف ذلك ويراجع نفسه. وقد أثبتت لنا تجارب العباقرة من المخترعين والمكتشفين والعلماء والأدباء والفنانين والأطباء والإعلاميين وحتى الحرفيين على اختلاف مشاربهم أنهم لا ينشون من مد لهم يد العون والتشجيع في طفولتهم. إن الإبداع ولبد المعاناة. المعاناة الصادقة، لذلك ينتبه الطفل عادة إلى وضع عائلته.. فإذا كانت العائلة فقيرة وكان هذا الطفل صاحب ملكة إبداعية معنية فإنه كثيرا ما يتألم. وكثيرا ما يتحول هذا الألم إلى نجاح.

وتشهد تجارب كثيرة أن العبقرية لم تكن في يوم من الأيام وليدة التربية المنعزلة. والنتائج العالية في الامتحانات في الغالب يحصل عليها أطفال ينشون إلى عائلات بسيطة جدا. وبفضل انتباه المجتمع إلى هؤلاء ورعايتهم يتحولون إلى أعلام من الدرجة الأولى وهو ما تؤكد الدراسات الاجتماعية والثقافية والنفسية والواقعية كذلك. وقد أثبتت الوقائع الكثيرة أن الطفل المنزل تترجع لديه ملكة الخيال وملكة الإبداع والمبادرة. كما تؤكد التجارب أن الأبناء الذين يكبرون في الثراء تكون لديهم ملكة الإبداع متقهرة بسبب حياة البذخ التي يعيشونها. والعامل لا يرجع إلى البذخ بقدر ما يرجع إلى نفسية الطفل أو سلفته التي تنمو في وضع يبدو وكأنه مستغن عن أي حاجة إلى الاكتشاف والإبداع والابتكار (10)

روى لي أحد الأساتذة الجامعيين البارزين أن لبنته فشلت في البكالوريا. كما فشل ابنه في شهادة التعليم المتوسط. رغم أنه يوفر لهم كل أسباب الراحة وكل الوسائل المادية والمعنوية،

باب الدراسات

تحول حياة الطفل إلى كابوس، لأنه لا يفكر في لعواقب وقد تقوده إلى الهاوية من خلال تهروب أو التعمد في شرب المجازر، وغير ذلك من الأفعال المخلة بتقاليد الحياة السوية التي تصبح بالنسبة للطفل أمعلا غير محظورة لأنها بالنسبة له تحد وأثبات للوجود، ورفض صريح، وهو لا يفكر بعد ذلك في العقوبة لأنه هو يعاقب نفسه قبل عقاب الوالدين أو العائلة. إن مواجهة الطفل بسؤال أثناء العودة من المدرسة فيه حرج للطفل، والمفروض أن تتجاوز العائلة ذلك وتترك له حرية التصرف داخل البيت ومراقبته عن كثب دون شعور منه، لمعرفة حاجته. لأن ذلك يعطيه الإحساس بالأمان ومن ثم إعطائه فرصة الدخول في تجاذب مع كل الموجودين في البيت. لأنه في النهاية هو الذي يطلب.. وهو الذي يبحث عن وسيلة التواصل مع الأم للحصول على الأكل أو الشراب أو تحقيق رغبة معينة. إن البيت هو فيض من الحنان والصديق والعفة. فإذا تحول إلى جحيم في العلاقة فإن ذلك سيؤدي إلى وقوع المحذور.. الكذب أو أي شيء آخر. والكذب يؤدي إلى ارتكاب الخطأ. والخطأ يؤدي إلى العقاب والعقاب يؤدي - إذا استمر - إلى التمرد والشذوذ. إنه لا يوجد طفل سيء.. بطبعه.. وإنما هناك مستببات لذلك. والعائلة هي السبب المباشر لذلك. فإنا هناك.. مستببات لذلك والعائلة هي السبب المباشر لذلك، فإذا أرادت العائلة نتيجة سليمة فإن مفتاح ابنائها يبدأ (8)

إن الطفل المزود بقدر معقول من الحب والتقدير والتشجيع هو الذي ينجح. وهو لا يضطر إلى الكذب، لذلك تنمو ميخته في صورة طبيعية يكون فيها الكذب شذوذا والعنف شذوذا والمرفقة شذوذا والإخلال بالأمن أو التناول على المجتمع شذوذا.. وهكذا.. (9)

يروى عن عبد الله بن عامر قوله: جاء رسول الله (ص) إلى بيتنا وأنا صبي صغير فذهبت لألعب فقالت أمي يا عبد الله تعال حتى

لديه وعي بأن ما يقرأ هو عمل متخيل وليس حقيقة. إن المخزون القصصي الذي يجده الطفل أمامه هو عامل وعي في الأصل، فإذا تحول إلى عنصر احتياط فإن ذلك يشير إلى عدم جدية التربية العائلية. وهذه مسألة تحتاج من العائلة نوعاً من الفطنة لاكتشاف مثل هذا الحس الإبداعي في تلقي القصص البطولية التاريخية والاجتماعية والخرافية والدينية.. وإعطاء الطفل الفرصة في امتلاك شخصيته التي تحتاج بقوة إلى الإحساس إبداعياً بالقيمة الذاتية وبالطمأنينة. وهذا المستوى من الحس الإبداعي لدى الطفل هو ما يمكن أن نسميه "الشجاعة الأدبية" (11)

إن امتلاك الطفل للشجاعة الأدبية في امتلاك اللغة، ثم التواصل بواسطتها ثم التعلم والتفكير من خلالها، هو الذي يجعله يكتشف لعبة الحياة الكبرى. لذلك يستدعي الأمر من العائلة والمحيط.. بم في ذلك المدرسة أن تحس الطفل بأهميته وبأن ما يقوم به شيء جدير بالاهتمام ولا بد من الإتصاف له إلى كل ما يقوله ولا بد من الدخول في حوار معه. إن أسلوب عدم الاكتراث بما يقوله الطفل إساءة اجتماعية وتربوية في حق الحس الإبداعي الذي يمتلكه الطفل. وإدارة الظهور له أو قمعته وعدم السماح له بالكلام معناه ترسيخ الخوف من المستقبل. وعدم القدرة على المواجهة (12)

لهذه الاعتبارات نجد أن الأطفال عادة ما يجدون تعويضاً لهذه الشجاعة الأدبية إما في الأحلام وإما من خلال مشاهدة المسلسلات البطولية والخيالية والتي تجعل الطفل غارقاً فيما يراه من خوارق ومواقف (13) خيالية إلى درجة أنه يعتقد أنها حقيقة، وقد يبلغ الأمر أن يقلد مثل تلك الأدوار التي يؤديها البطل في مسلسل كالرجل الآلي. ويروي في هذا الشأن الدارسون أن طفلاً شاهد مسلسلاً خيالياً خرافياً وبمجرد أن انتهى المسلسل قام الطفل بتقليد دور البطل الذي كان يطير ويقفز عبر أسطح المباني المرتفعة ظناً منه أنه بمستوى قوة أبطال تلك المسلسلات وغرق في دماغه.. وهو

في حين أن ابنة جاره الفقير التي لا تملك لبساً وسائل التعلم والراحة والأكل واللباس نجحت بتفوق واضح، الأمر الذي جعله يبكي من شدة الغضب والخيبة، ردّ فيه الأسباب إلى الأم/الزوجة/ التي تسمح للولدين الجلوس مدة طويلة أمام التلفاز، وجعله ذلك يقطع خط الباربول ثم حرمانها نهائياً من مشاهدة التلفاز. ومع تكرار المشاركة في الامتحان وعادة السنة حدث الموقف نفسه.. وهو ما جعله يفكر بطريقة أخرى خلاصتها أن التفوق لا يعني توفير كل شيء للأبناء.. وإنما الأمر يرجع إلى هذه الملكة وإلى هذا الحس الإبداعي الخلاق الذي يحمله وجدان الطفل. وهو ما أكدته لي أحد الأطباء وكيف أن ابنة الممرض الذي يعمل عنده تنجح كل سنة بتفوق منذ سنوات لا بدتني بينما أعادت ابنته السنة الدراسية أكثر من مرة. في حين حمد أحد الأطباء الله على أن أحد أبنائه ظل متفوقاً حتى أنهى الجامعة في الطب بتفوق، بينما فشل ابنه الثاني في تحقيق النجاح. مع أنهما كانا يخضعان لنفس المعاملة الأسرية من الفاحشة المادية، وأرجع ذلك إلى الدافع العائلي الذي كان يعامل به الأول (يعلمه) الأب مثلاً كأنه صديق منذ الطفولة) بينما يأمر وينهر ابنه الثاني، وكثيراً ما كان يقول لابن لاديه "تحب أخي أكثر مني.."

إن بناء علاقة محبة بين الطفل ووالديه- على فقرهما أو ثرائهما- هي التي تعطي الثقة للطفل وتجعله يمتلك روح المبادرة بشكل عفوي وبصورة إبداعية واعية، ولتأكيد هذه المسألة لا بد من مراعاة قدرات الطفل المختلفة الانسانية واللغوية والإبداعية. إذ مثلما يدرك الطفل أنه إنسان وأنه مختلف عن القط والبقرة وعن القرد وعن الحروف، فإنه أيضاً يكتشف انطلاقاً من صلتها بأبيه أولاً وبمحيطه ثانياً القواعد اللغوية، ومثلما يكتشف الحياة بشكل متدرج يكتشف قدراته الإبداعية بشكل متدرج، لذلك لا بد من تخصيصه بأهمية هذا الاكتساب حتى إذا بدأ يقرأ الإبداع بأشكاله المختلفة في مرحلة ثانية من العمر المدرسي يكون قد تشكل

الموجهة للطفل، وبالمثل فإن الحس البيطولي الدرامي الذي يتوافر في مسرح الأطفال من شأنه أن يوجه المفاهيم والمواقف ومعاني الحياة في وجدان الطفل ويصوب أخطائه العاطفية ويراجع معه حسابات الحياة من معاملة وسلوك وإرادة وتعبير وتفاعل.

على أنه لا بد من التذكير هنا إلى أن ثمة خطورة بالغة على وعي الطفل وسليقته وبراخه من تلك الأعمال الأدبية المسمومة التي يفرسها أصحابها في كثير من القصص والمسلسلات المسمودة التي تعرض ضمن القنوات الفضائية الموجهة للأطفال وتلك الأعمال الموجودة على مواقع الانترنت. إنها كثيرا ما تدمس النار في الهشيم، والسّم في الصل. (16)

إن مشاركة الطفل في مشاهدة التلفزة أو دخول المواقع الالكترونية معه وتخصيص وقت معين له في محاورته من خلال ما يشاهده من أبطال مثلا لا يقلل من شأن الأم أو الأب، بل يزيد في تنمية علاقة الحب بين الابن ووالديه، (17) ولا يجب أن تتحول العلاقة الأبوية العائلية إلى سخط وغضب أو أوامر، لأن الذي أودع في هذا الوجدان الرقيق اسمه القوي، ولو شاء جعل قوتنا في أيدينا أو أرجلنا فقط، لكن الحكمة الإلهية أودعت القوة الكبرى في قلب الأم، على ضعف حيلتها.. لتكون خير الأمهات بفضل قلبها الدافئ تصنع الرجال، رجال الغد وتصنع الأبطال. الذين ينون الحياة، ويدافعون عن الوطن والحق والشرف والفضيلة والكرامة.

الهوامش

- 1- انظر النمو العقلي للطفل/د/عادل عبد الله محمد. الدار الشرقية ط1/ 1990 القاهرة ص68، ص70. إذ يناقش جان بياجيه في هذا السياق أهم المراحل والتغيرات المتعاقبة في شخصية الطفل بوصفها مراحل (تفكير) أو (إدراك). ومما يلاحظه أن الطفل ينحل بشكل دقيق مرحلة الاكتشاف والوعي بدءا من سن (07-11) حيث يبدأ جنديا في إدراك المعاني الاجتماعية والإبداعية وتبدأ من ثم عملية إدراك أهمية

نموذج للأطفال كثيرين وقبوا فريسة هذه الأفكار. إن مصاحبة الأطفال فيما يشاهدون مهمة لأن الطفل في لحظة المتابعة يضطر إلى صرح، لأسئلة فإن لم يتوفر له ذلك حل تموقف بنفسه ونو بشكل غير معقون تصام.

إن تنمية الوعي الأدبي والجمالي والفني والفكري عند الطفل لا تقوم على الارتجال ولا على القمع ولا على وضع العرائل أو العقبات والحواجز أو استعمال أي أسلوب من أساليب المنع والتكليم والكبح.. إن المنوع عند الطفل يعني تشجيعه على التمرد وعدم الانصياع.. لدلائل على ذلك إن الطفل في السنوات الأولى من الحبو والمشى لا يتردد من وضع يده في النار فإذا منعه أصر على ذلك.. حتى إذا فعل.. يبيكي.. ثم يهجر ذلك الفعل بإرادته. ولذلك السلوك دلالة. (14)

إن غرس هذه الأشياء المراقبة بما فيها من القيم الأخلاقية والدينية والوطنية والثقافية والإنسانية من كرم وتسامح وحسب للناس ودفاع عن الوطن وعن الحق وحتى إن شخصيته وشخصية عائلته.. لا تنشأ هكذا بشكل ارشادي في وعي الطفل. ولعل هذا ما يجعلنا نشجع بحرية عالية الوظيفة التربوية، التوعوية التي تتبثق من الأعمال الأدبية القصصية والشعرية والمسرحية الموجهة للأطفال. إن الطفل مثل لأرض البكر المعطاء، إذا تعهدتها الأيدي الآمنة نشأت صالحة خيرة.. شجرة طيبة.. وإذا لم تزل الرعاية المطلوبة وتركت بين أيدي مفسدة نشأت شريرة أفسدتها، تهدم نفسها كما تهدم الآخرين. (15)

إن دفع الطفل إلى مناقشة القصص وما تتضمنه من شخصيات بطولية قادرة على تغذية الطفل عقليا ووجدانيا، ويمكنها أن تدخله في محاورات جيدة مثمرة تساهم في نشأة وتبلور وتفعيل شخصيته.

ولا يقل دور الشعر بما فيه من طراقة لكلمة وجمالها وبساطتها المتمثلة في (روح النشيد) الذي تطعم به النصوص الشعرية

محمد عباس نور الدين: أهمية التنشيط الثقافي والاجتماعي في تطوير الأطفال والشباب.

8- أنظر مشكلات طفل الروضة وأساليب معالجتها أ. د. كريمان محمد بدير . دار المسيرة ط1/ 2007 ص. 241، 282، 289، من خلال حديثه عن علاج الطفل باللعب وبالموسيقى وبالفن عموماً.

9 ذلك ما يتأكد من خلال البرنامج التدريبي الذي تعتمد أ. د. نبيلة قطامي في كتابها (نمو التفكير المهي للطفل). دار المسيرة. ط1/ 2007 ص. 67.

10- لا بد من التأكيد هنا أن الطفل لا تتمو مهاراته اللغوية والفكرية والفنية بالتقليد على طريقة الببغاء. أنظر مباحث في النظرية الألسنية. مرجع سابق. ص. 67.

11- تراجع نظرية جان بياجيه في هذا الشأن والمتعلقة بكيفية بناء الفئات العقلية لدى الأطفال. (المرجع: النمو العقلي للطفل. مرجع سابق. ص. 68.

12- مجلة أسماء، عدد 3 السنة الأولى نيسان 1989، ص. 49، ص. 53.

13- مجلة الموقف الأدبي. ع/س/ 429/ 2007 (اتحاد الكتاب العرب) دمشق. ص. 107 راجع أيضاً مجلة أسماء العدد المذكور سابقاً. ص. 49.

14- انظر علم الدلالة. احمد مختار عمر. عالم الكتب ط5/ 1998. ص. 238 وما بعدها.

15- فن الكتابة للأطفال/ دراسات في أدب الأطفال احمد نجيب. دار قرأ. بيروت.

16- من الطوائف الطموية في هذا الموقف ابن الطفل يدرك أن الكتب غير جميل عندما يعرف أن الحياة مليئة بالخيل. أنظر مجلة أسماء. العدد المسالف الذكر. ص. 53.

17- يعتقد صاحب مقال الكتاب والتفزيون والدش. د/ إصلاح حافظ موسى أن حكايات الجدة المعجوز كانت أكثر تأثيراً في نفس الطفل ، إذ أنه كان يتخيل أحداث القصة تخيلاً شخصياً ولذلك كانت تنمي قدرة هذا الخيال. راجع مجلة السراج العمالية / ص 3 / ع 36 / ديسمبر 1994. سلطنة عمان.

تقيم التي تجعله يبدع داخل إطارها مع الرغبة في التحدي والتقدم.

2- بظر الكتابة للطفل/ بين العلم والفن. بشير خلف. وزارة الثقافة/ الجزائر 2007. ص. 89

3- للأسف الشديد تحولت الكتابة إلى الأطفال تحارة أكثر منها حس انداعياً تزيوياً حلقاً ولا تجد صمن شبيعين من أثبت جدارته واستمراره وتخصصه بين الكتاب في الجزائر والأمر نفسه لأحظه محي الدين حريف في مقالاته اشكالات الكتابة الإبداعية وقضاياها بالنسبة لأدب الأطفال في تونس وجاء في ذلك قوله: .. رأينا من خلال ذلك أدبا جافاً يفتقر للطفل في المدارس على ضوء المناهج والمناهج فيمجه ذوقه وتبدو عنه بسمه لأنه لم يجد فيه الغذاء الروحي ولا الراد الثقافي .. مجلة الحياة الثقافية/ تونس / ع 1983. ومع أن هذا الكلام مر عليه وقت كبير إلا أنه ينطبق على واقع إبداع الموجه للطفل في الجزائر. ولا أحد ينكر القيمة التربوية للقصص التي كانت تترجم من قصص لافونتين الذي يعد مثلاً يحتذى في الكتابة للأطفال على السمة الحيوان والذي تأثر فيه حسب الدارسين بكيفية ودمية . ولما أدرك أن الأطفال الذين فرو وكتبوا الأطفال التي أنتجها بعض كتب محدود إلى حد لعدم، وإن اضفنا غائبون في أذهانهم تسعير ولا من رواية التسويق الذي يعود عليهم بأعمال لواند والكتابة السهلة التي تدخل تحت شعار بنعم 'محددة' - 'ي العلاقة' - في رأس اليتامي وهم الأطفال.

4- هذا ما يجري داخل العلاقات الجزائرية غالباً، ولا تخرج عن هذا الحرف سوى بعض العلاقات التي تغنت بالثقافة الأوروبية.

5- راجع المبادئ الفكرية والتربوية في أدب الأطفال. صبحي سعيد. مجلة الموقف الأدبي/ ع 429/ 2007 ص. 48.

6- أنظر مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة. د/ ميشال روكيا المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. بيروت. ط1/ 1984. ص. 29، ص. 38

7- هذا ما تفرسه امبراطورية الطفل عادة خاصة عندما يمرس أنشطة تنصير بهوياته فيشعر بالمتعة والانشراح ويخرج من الملل والتعب. راجع عالم تفكر. مج 27 / ع/ يوليو سبتمبر 1998. المجلس الوطني للثقافة- الكويت ص. 234. من خلال مقالة د/

تحتية الأرمة و وبعى الخاضة من المعنى إلى الإحالة إلى التاويل قراءة في حيوان: "صفاء الأرمة الخاضة" للخاصر (علي ملاحى)

أ. حميداتو علي

- كما أسلفنا الذكر - ولذلك فإن هذه القراءة تكون ممكنة، بإعتبار أن النص يقارب من زوليا مختلفة لتعدد دلالاته من جهة، وبإعتباره أكبر من متوالية من الجمل من جهة أخرى، ولكونه أيضاً ينظر إليه من خلال كليته. لذا كان تعدد المعاني (القراءات) ملازماً للنصوص بإعتبارها نصوصاً (1)

إن قراءتنا لنصوص الديوان بهذه الطريقة، يعني أننا سيكون مستعدين لتركها نقول أشياءها وفكرتها بنفسها (2) ونسبر بذلك عوالمها المفترضة، لنتمكن من الإحاطة بالمعنى الشعري من النص نفسه، بإعتبار المعنى مدار العملية النقدية، رغم أن جماليته ليست في ذاته، ولكن في طريقة أو كيفية أدائه، ولذلك فإن هذه القراءة متحولة تقديم البرهان على ما نذهب إليه، عبر إعدادها لجهاز عمل وعدة خاصة.

مقاربة منهجية في صفاء علي ملاحى الشعري: لا نواجه في الديوان أية مشكلات ومصاعب في توزيع نصوصه وفق صيغ العناوين والنظام الإيقاعي الذي تنتمي إليه القصائد.

التصنيف:

يحتوي الديوان على إحدى عشرة قصيدة نوزّعها كالآتي:

تثير قراءة الشعر أسئلة أولية، بإعتبارها المنخل الأولى لأية قراءة أو بحث، وما نمنا نروم قراءة ديوان (صفاء الأرمة الخاضة) للشاعر (علي ملاحى) فأبنا منحيط بالعالم المفترضة التي تفتحها إحالات النصوص (قصائد الديوان) ونعني بذلك، أننا سنتتبع حركة النص (القصائد)

من المعنى إلى الإحالة. ولا يغيب على ذهن الباحث أن قراءة شعر (علي ملاحى) بإعتباره أحد أقطاب الشعر الجزائري المعاصر، لا يمكن فهمه دون أن نضع هذا الشعر، في مسار الحركة الشعرية الجزائرية المعاصرة، ودونما رسم لهذا الشعر داخل الإطار العام الذي نتحرك فيه الحركة الشعرية، أي أن الإنتلاق من قراءة النص بفترض أساساً وضعه داخل مرحلته التاريخية، ودخل المستوى الإثنولوجي العام، ودون إهمال لخصوصيته الأدبية، وإيماناً منا كذلك، فإن فهم الشاعر (علي ملاحى) من خلال ديوان واحد، أمر مستعص بلوغه، وقد يكون ذلك ممكناً، إذا ما رام الباحث دراسة أعماله الشعرية كاملة، ولا يمكن بلوغ هذا المرام إلا عبر سيرة تقتضي تتبع ودراسة هذه الأعمال كاملة، ووضعها ضمن الإطار العام للحركة الشعرية المعاصرة

رقم القصيدة	عنوان القصيدة	نوع المركب الجملي مركب اسمي - مركب فعل	النظام الاجتماعي (الوزني)
01	منكرة العشق الثاني	+	-
02	قبلة الحادي	+	-
03	ابتهالات على جبين الوطن	+	-
04	أبو العلاء في الشوق الجديد	+	-
05	القطيعة	+	-
06	لا تغضبوا أبداً	-	+
07	توجعات الشجر القاحل	+	-
08	نشيد الميلاد بتصرف	+	-
09	صفاء الأزمنة الخائفة	+	-
10	مراسيم الهيام الساطع	+	-
11	شظايا الإنتماء	+	-

يربط بين الحاضر والمستقبل، الزمن والأبدية، الواقع وما وراء الواقع، الأرض والسماء * (3).
نضعنا مادة القصائد، أمام ثلاثة أنواع من المعطيات، فيما يناط بالنظام الإيقاعي الذي يعتمد على الشاعر (نظام التفعيلة، نظام البحر الشعري، نظام وأسلوب الشطر الواحد) والملاحظ أن الشاعر (علي ملاح) على الرغم من إتقانه على نظام التفعيلة (7 قصائد من 11) فإنه لم يتخل عن البحر الشعري، وهي ممارسة إيجابية تبرز كفايته وتحكمه في الوزن الشعري، بقدر ما توله إلى مصاف الشعراء الكبار دون منازع.

على الرغم من تباين القصائد في نظام وزنها، وبقدر ما تختلف إيقاعياً فإنها تألف وتقاطع دلاليًا، من خلال ما يبسطه عنوان الديوان (صفاء الأزمنة الخائفة) على كل القصائد الأخرى، فيكون وعياً خاصاً، ويشكل رؤية خاصة، يخضع الشاعر من خلالها المثلقي، ويقرر ما يثيره فإنه يوجهه إلى الدلالات الكامنة في منته، عبر ما يجليه كخطاب حامل لمقاصد

إن قراءة أولية لهذا التصنيف، تظهر لنا أن المركب الإسمي هو الغالب على نصوص الديوان، فيما تظل القصيدة رقم (6) في الجدول أعلاه، ذات المركب الفعلي عبر صيغة النهي (لا تغضبوا أبداً) متفرقة وما تفردها هذا إلا لخصوصية أسلوبية (منكشف عنها لاحقاً).

إن حضور المركب الإسمي بهذه القوة ينبئ عن رؤية سكونية جامدة تبرزها النصوص (كما سنرى) كما يقدم التصنيف، تأثيراً وتركيزاً على (الخبر) (منكرة، قبلة، ابتهالات...) في حين يبقى المبتدأ محذوفاً يمكن أن نقره بـ (هذه، لو، هذه). إن هذا الحذف يعبر عن رؤية تجسد حجم إقصاء (المبتدأ إليه) وهو (أنا) الشاعر وتجريده من طموحه وأمنيته، في تغيير الواقع عبر رؤيا، وحلم خاص، ملكتها التخيل ونعني به 'القوة الرويائية' التي تستكشف ما وراء الواقع فيما تحتضن الواقع، أي القوة التي تطل على الخيب وتعاينه، فيما تتغرس في الحضور، لتصبح القصيدة جسراً

الى صور رامزة له كـ (الجزائر)، (البلد)، (الوطن)، خالقة بذلك نصوصاً معاملة ومقابلة لها، هذا من جهة، وخالقة نصاً مضاداً عبر الرؤية التخيلية التي تنبئ عنها من جهة أخرى، ولذلك فإن هذه النصوص المخلوقة نصوص استثنائية، تعانق الممكن والمحتمل، فيما تصور الواقع وتحتضنه كذلك، ذلك أن الشاعر المعاصر، كذات مرسله معنية بالتعبير عن حياتها الخاصة، أو عن نشاطاتها العامة، أو عن قضايا قومها (7).

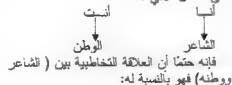
سنحاول قراءة الديوان من خلال القصيدة التي تحمل عنوانه (صفاء الأزمنة الخائفة) (8) والتي نسميها قصيدة (للمخاطب) لا لأنها تضمن هوية المخاطب بل لأنها تعلن صراحة عبر الضمائر عن المخاطب المخصوص :

عيني أنت

والأوطان كانت مثلك ..

لأوطان كنت في خلاك جدولاً (9)

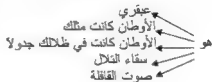
وعلى الرغم من عدم التسمية إلا أنه يفهم من خلال المقطع السابق (الأوطان كانت مثلك)، أنه (الوطن). إنه وطن الشاعر والذي كانت الأوطان تنظّل تحته. تكون هذه القراءة صائبة طالما "أن كل إرسال هو بصورة معلنة أو ضمنية، خطاب موجه يفترض وجود مخاطب" (10) هذا عن الخطاب غير المباشر، أما ولن نستطعن توضيح العلاقات التخاطبية على الشكل الآتي :



خاصة يعمل ويعتمد الشاعر إلى تحقيقها شعرياً، إذ ما علم القارئ أن عنوان الديوان هو أحد عدوين القصائد التي يحتويها وهي القصيدة رقم (9)، كما في الجدول السابق.

يمكن اعتبار القصيدة رقم (9) من هذه الوجهة نموذجاً توليفياً وتوليدياً، ينطوي على نواة خاصة، منها تتولد النصوص وتتعلق، وتتشاكل فيما بينها وتتجسد هذه (النواة) في رؤية التخيلية والحلم الذي ترومه (أنا الشاعر). فيقدر ما تتمركز النواة في هذه القصيدة، فإنها تتمطط في القصائد الأخرى رائية ملهسة (لما وراء) عبر الحلم والتوظيف الاستعارى المركز، لمعاني الأسطورة (الحلم). إن عنوان (الديوان) بما أنه أحد عناوين القصائد الإحدى عشر، يلقي بظلاله على باقي القصائد الأخرى. لقد احتاره الشاعر ومنحه بذلك نبراً خاصاً ومركزية للقراءة المقصودة لينبيه القارئ إلى رصد التشاكلات مع بقية النصوص.

تقودنا هذه الملاحظات، إلى أن قراءة التجربة الشعرية للشاعر (علي ملاح) لا يمكن أن تكون مقتصرة على ما تحفل به هذه التجربة من طقوس لغوية، وأخرى أسلوبية يتخطى من خلالها المؤلف، عبر صدم المتلقي وتجاوزه للمعنى المعتاد، حيث تشكل هذه البنى اللغوية طوقاً متممعة، تأتي ن تقدم نفسها بسهولة ويسر، وحتى أن موضوعيات والحالات (النفسية) والأماكن مثل (ساحة الشهداء ...) التي توفرها مادة القصائد، تبقى مستعصية لطابع الحركة والتحول فيها، حيث الإستقرار هو في شلال إستقرار، ولذلك فإن أية قراءة ستتعرض لتعثرات ونكسارات متلاحقة، إذ لم تنبئ الرؤية الشمولية والكلية للديوان برمته، بداية من العنوان الذي يظل ويؤطر القصائد الأخرى. ضافة إلى أن المرجعيات الإحالية قد تظهر متأخرة بعض الشيء، ولكن الخطاب الشعري الذي يحتويها ينزع عنها ألفتها ويحولها بذلك



إن هوية طرفي (القول الشعري) (المرسل-المخاطب) معلنة صراحة تشير إليها الضمانات المتصلة (ياء المتكلم) وكاف الخطاب في: (كان) بنعشني لفاك)، (هل صرت تفهمني كثيراً) (ساعدي قليلاً)، (كي أنادي في الأحبة)، (هل أسميك امتداد)، (أم أسميك اعتباط ...).

تقدم هذه القصيدة إذا حضوراً مكثفاً للضمانات الآتية) أنا، أنت، هم (وسنقوم بتجلية العلاقات التي بينها عبر قراءة مصميتها، ولكن هل يمكن ضبط هذه المضامين؟ إن عنوان القصيدة (صفاء الأزمنة الخائفة)، هو ما يقودنا إلى أحد مداخل المعنى، ذلك أننا نبتلي فيها، معرقات تحيل بدورها مثل (الحائفة) إلى حالات نفسية: (هول، وسلوى، الهم، التذكر، أطولكت، التجهم، مجزرة، حاسراً..) فهذه الحالة ظلمت الشاعر وعتمت رؤيته، فصار الذي بينه وبين وطنه غامضاً يقول الشاعر: كل ما بيني وبينك غمض (11)

وإن استطعنا سابقاً توليف طبقة دلالية نقترح تسميتها بـ (حالات نفسية) فإنه بإمكاننا إيجاد طبقة أخرى دلالية نسميها (أفعال منكورة) مثل قوله: لم يرسموك بدمعة للفرح النذري، غرتوك، شوشوك، انقسموا عليك...

إن قراءة القصيدة بمثل هذه الكيفية نتيج لنا جميع هذه الطبقات الدلالية Catégories Semantiques وذلك باعتماد السمات الدلالية للمفردات، كما يتضح لنا تشكلها وفق بناء ثلاثي يواجه الشاعر فيه الآخر (هم) الذين عتموا ما بينه وبين وطنه، فيحاول عندئذ توثيق نفسه وجعل الذي بينه وبين وطنه صافياً، وفق هذا التخطيط.

حيث يقوم الآخر بتشويش العلاقة التي بينه وبين وطنه، عبر استحوادهم عليه وتشويش صورته تارة، وتغريبه أخرى، فتتغني العلاقة الصافية بين (الشاعر والوطن) فيقوم بدوره ومواجهة هذا التعتيم وهذه الضبابية بأن يطلب من الوطن أن يساعده: ساعدي قلباً

كي أنادي في الأحبة

أن هلموا

يحتل (الأخر) الذين اصطبروا بصفة (أعجمي الحب) في القصيدة بأفعالهم المنكرة من مثل: (عربوك، شوشوك) حاجزاً طبيعياً وقائماً أمام الشاعر الذي يحاول مواجهته ليكون وطنه صافياً عبر رؤية حاملة، قابلة لأن تتحقق ولأن تكون، وعلى الرغم من أن النص لا يعطي كيفية واضحة المعالم ونهاية محققة فإنه يفتح نحو القارئ، بجمل النهاية مفتوحة وقابلة للتأويل، ومن ثمة المشاركة والتفاعل عبرها وذلك لما لكلمة (الصباح) من حمولة وطاقة رمزية قابلة لتعدد المعاني والدلالات (يا أعجمي الحب.. ليلتك انتهت.. وقضى الصباح بأن تزاح عن العنت) (13)

حكاية الواقع وسردية الشعر:

تقدم قصيدة (منكرة العشق الثاني) مادة قصصية خاصة، فهي تتألف من مشاهد ووضعيات حيث تتتالي الأحداث، وتتمو بتدرج ثم تتعاقب فيما بينها وفق علاقات سببية، هو ما يجعلها تمثل الطابع الحكائي، ويمكننا تجسيد هذه المشاهد والوضعيات إلى قصة: "إنها قصة امرأة مجاهدة شهدت إقصاء رهيباً

بوجود علاقة ما، ومن ثمة يتجدد البحث عن سرّ هذه العلاقة وبناء توقعات جديدة، لما تحمله (العشق) من دلالات كالحب والأمل. وأمام هذه الجدلية أو التناقض الذي يقيم العنوان بين (الزيف / الحقيقة) - (العشق / اللاعشق) فإن إعادة قراءة القصيدة في ضوء علاقتها به تؤكد توقع القارئ السابق الذي يكتشف أن العشق مطلوب ومقصي ولذلك إستحالت العلاقة بين (المرأة - الوطن) إلى علاقة زيف، عوض أن تكون قائمة على الحب والعشق ثم تتعرض أخيراً إلى قطيعة، وهي علاقة تكشف بوضوح عن رؤية الشاعر لهذا الوطن حيث تمكن من تجسيد هذه الرؤية في حالين مختلفين ومتناقضين بين العشق واللاعشق، فعالة العشق تبعثها الذكريات من الماضي القديم وتعيدها إلى الحضور من ماضيها المخضب بدماء الشهادة، حيث كان العشق هو الوطن بعينه والوطن هو العشق ذاته، ولكنه في الحاضر استحال إلى (اللاعشق) أمام تسلط الآخر وتكثف حضورهم واحتضانهم له، مما يعمق الصراع والمواجهة بين الشاعر والمغتصب هو أحد طلال قصيدة (صفاء الأزمنة الخائفة) التي ابتدأنا منها.

نجلي هذا الصراع في العائلق الثلاثة الآتية - علاقة (المرأة والوطن) - علاقة (الشاعر والمرأة) - علاقة (الشاعر بالوطن) أين يتم الإدماج الكلي بينه وبين المرأة، وهي متجسدة في حالين متناقضين: ← حالة العشق (المرأة بالوطن في الماضي) ← حالة اللاعشق (المرأة بالوطن في الحاضر)

إن ثنائية (العشق/اللاعشق) تجسد حالة انكسار وانفطار المرأة المسكونة بهولاجس المعاناة جراء الخيانة، المجد والغل من طرف الآخر، وهي هولاجس متململة بين الحاضر والماضي إنها لحظة الانكسار والخيانة في الحاضر، جراء تحريف الجاحدين لمراسيم

فأجدها هذا الإقصاء إلى الركون وانتظار فجر جديد، وعلى الرغم من وجود متضامين معها مؤمّنين بفكرها ورؤيتها وانتمائهم معها كلياً، في مواجهة مصير طالهم هم كذلك إلا أن اجتماعهم لم يسعفهم بلوغ أهدافهم، فاستحال اجتماعهم تفرقاً وقوتهم ضعفاً أمام قسوة الآخر وعدوانيته وتسلطه، فلم يملكوا عندئذٍ إلا الدعاء والنضار الذي يأتي ثم لا يأتي.

عنوان القصيدة (مذكرة العشق الذاتي) جاء جملة اسمية (خير مضاف + مضاف إليه + صفة) الذي يوحي بالثبوت وبالدالة الماكنة، ومن ثمة كانت الدلالة صفة سلبية ظلت القصيدة برمتها على الرغم من أن مطلعها يبدأ بالفعل في إشارة إلى هيمنة الفعل وتسلطه، يقول الشاعر:

تأهت إلى قلبها الذكريات،

الحقول استراحت إلى الماء في بؤدة

سربت شعرها في لجاج التطلع، واستطلعت

خصرها المشتهي ..

ثم قامت تزيح من ثمرها، وتزيح السآر

إبتهاجاً بعيد الطفولة ..

في ساحة الشهداء . (الديوان، ص 7)

إن هذا التسلط تنوء بوطائه الذات الفاعلة الأثني المستترة، دلت عليها ضمائر الغياب (قلبيها، شعرها، ثمرها) مما يتجلي أن الأفعال تبرز وقوع الذات تحت تأثير الآخر فيسلبها الحركة فتظل في حركة دائرية منغلقة على نفسها بينما يتعزز حضوره أمامها.

العنوان إذن يفضي بالقارئ إلى تشكل توقعات يتلمسها ويروم تحقيقها على مستوى النص عبر قراءة جادة، إلا أنه يصدم من ابتدائية ذلك من خلال منح (العشق) ماهية وسمة (الذات) وهي ماهية لا تطبق عليه، مما يفجر التوقع المنتظر، إلا أنها (العشق) تعمق للتواصل معه وتمنيه أيضاً، لأنها توحى

طوبى لنا في الخنادق

وطوبى لنا في الزانق

وطوبى لنا في الغرب والإرغال... (14)

وتنتهي القصيدة بإعتماد الشاعر المحو (...) فيقدر ماهر القصاد لغوي، فإن اللعبة النصية تبلغ فيه درجة عليا من الحساسية المثبتة للقطعة التي يبنيها وبين الآخر وتغني الإدماج فيه فتذهب النفس تستميل أهواءها وهواجسها للإندماج في غيره والتطلع إليه ذلك ما تجسده لفظة (القبلة) في القصيدة الموالية باحثة عن نفسها ولكنها لا تجد إلا (الحادي) الذي يعمق القطيعة من جديد.

لقد استطاع الشاعر أن يشكل عنصر المعاداة في نسج البنية اللغوية القادرة على التجاوز والإنتهاك بداية من العنوان (العشق الدائي) ويتعمق هذا التجاوز في النص من خلال الصور السردية الوصفية لشخصية (الموالة) بداية من:

سربت شعرا في لجاج الطلع واستطقت

خصرها المشتهي ...

وصولا إلى :

باعت رصافتها للضلال بالمجازف،

ثم انزوت في حبال المباشير،

مشدوة الحال، (15)

من مؤشرات المعنى المأساوي:

يبدو عنوان القصيدة (قبلة الحادي) في المجال الدلالي للعوامل المفترضة التي تنفتح عليها القصيدة السابقة أو بالأحرى هو أحد ظلال (صفاء الأزمنة الخائفة) ذلك أن الشاعر حينما عجز عن الخروج من الواقع المرير، الذي ظل فيه متوسداً الصبر وانتظار النبوءة مع القجر الجديد. (16)

الوطن، بمراسيمهم وقراراتهم الجائرة، ولحظة الماضي أين كانت المرأة مجاهدة عن الوطن ودفعت ثمن حبها له جراحاً وألماً ونماء. يقول الشاعر: " يشهد الله كانت مجاهدة الخلق والإنعتاق"

فكيف تستمر لحظة المعاناة من ماضيها التليد إلى حاضرها الآتي ؟

إن ما جعل الشاعر يدمج لانه ويحتضن صوت المرأة، فيعتبر بذلك بضمير الجمع (نحن) يقول: " نحن ضد سباق الجمال وضد ارتشاش الكؤوس الظلومة في بهجة الإحتفال وتجسيد الإنتقال من ضمير الغياب إلى التمكنم إلا دلالة على استمرارية المعاناة من الماضي إلى اللحظة الراهنة، وحينما لا تستغفم الظروف للتغيير يستسلمون كلية إلا من أمالهم وأحلامهم، دلالة على ضعفهم وانتظار القجر الجديد يقول الشاعر: " ونرسم في حقنة القجر درب الحياة للتضيق"

حيث يتعالى صوت (الراء) ويرسم مشهداً ونهاية درامية مؤلمة بفضل ما (الراء) من خاصية التكرار والتوتر عند النطق بها، وينسحب تأثيره الصوتي وطبع المشهد بيقع خاص فيشحن المقطع العام بموسيقى، تلنح فيها الصور الدرامية بالجو الملحمي، كما تعبر المقاطع التالية له عن المعاناة نفسها المتوترة مام هذا الواقع الذي لا يتغير، وكان يزوغ حياة جديدة اضحى مستحيلا، أمام جبروت الآخر واحتوائهم للوطن (الجزائر) عندئذ لا تملك النفس إلا الدعاء وانتظار نبوءة قد تستغفم، ذلك من تعبيره أصوات الهمس (الكاف، السين، الشين، الهاء، الحاء، الفاء...) عن الهدوء النسبي، فيكاد يوزع صوت (السين، والصاد) على كامل المقطعين الآخرين دلالة على الهمس وكان الشاعر في صلاة سرية لا يسمع فيها إلا صغيرا أو في نسيمة واستعادة خاصة وينتهي المقطع الأخير بالتوازي الذي يظهر التعتراض والاختلاف بين الأنا والآخر يقول شاعر:

الذاتي)، مما يدل على أن قصيدة (قبلة الحادي) امتداد دلالي وتوسيع معنوي لها. إن الصورة المشرقة لماضي الذات تستثير الحاضر وتحاول محاكمته، كما لو أنها تظل طامحة في مواجهة جسيم الحاضر: محاكمة من غربوا الوطن وولوه، تبرز من جديد، وتزيد من خصوصية العلاقة بين (الوطن والشاعر) ويتحول الوطن إلى صورة من صور العشق، ذلك ما ينتهي به المقطع الأخير من القصيدة، أين تتكف الذات حول نفسها في درامية متأججة، لما يثيره (الصلب) من معاني القطع والقطعية، على مستوى النص، من جهة وما يقيمه مع حادثة صلب المسيح (مناصبة) عند المسيحيين من معاني القضاء والإعدام والحزن المستديم. يضاف إلى ذلك كثرة استخدام القافية الساكنة في هذا المقطع الأخير (هواي، صداي، خطاي، مبتغاي، رؤاي) ليكون السكون هو المعادل للإعدام والصلب ونهاية أبدية يضاف إلى ذلك ما يمكن أن تشكل من نهاية الكلمات من أصوات (اي، اي، اي، اي، اي) فاصوات المبدأ هذه تبعث من الذات الشاعرة ويكون صوتها الأخير الذي يتردد في الفضاء بتوابع، يقول الشاعر:

كلما حشدوا الرهان على الرصيف

وكلما قرعوا ليد المهرجان،

أعطوه مصباحاً فأطفأه هواي

وجاء الحراس فأنقذت يداه على صداي

ونسيت أن أهديه خيراً جارحاً

أحببت أن يجد التبرؤ في خطاي

لكهم أهدوه أقرصاً، وتأذة

فأنكر مبتغاي

يا أعذب الأوطان

هنا هو يسير مع (الحادي) تارة ويفصل عنه أخرى، حينما يدرك أنه استحال إلى (اللامتقي) من جديد ويضل التصراع محتكاً بين الحاضر مع (الحادي)، وبين الماضي المسكون بالأصالة. ويتزعم الموقف حينما يكون (الحادي) تمسحاً من التماسيح التي لبست ثياب الله وامتصت موارث الأصالة. فتشتت رغبة الشاعر ولكن الذات تؤكد رغبة في مفاصلة الواقع ذاته وتجاوزة والفرار منه، بعد أن حجبها وكتلها بل سبأها ووأدها يقول: ولحد الآن مازلنا ميبأيا إن هذا الواقع حجب رؤية الشاعر عن كل ما هو إنساني، فصارت الذات تتذكر الهوليس لا غير ذلك لأنها سلبت، فضيعة ممارسة دورها الفاعل في الحياة أمام سلطة الآخر (التماسيح) في هذه الحياة إذ حوصرت مكانياً ونفسياً، فالذات فقدت مقومات الحياة إذ حيل بينها وبين ما تحب (الوطن) (الجزائر) هذا الوطن الذي الفته وأحبته وأشت به، فاستحال حبها وألفها وأنسها به إلى سراب وإجتماع/الجزائر (بالجزائر) من طرف الآخر وحوصر، وأقيمت الحوار بين الشاعر ووطنه فحيل بينهما مرة أخرى، يقول:

وأشهد أن لي وطناً ياعدني

إذا ناولته كوب القصيدة

مل تحب صراحتي

شفاك فوق بطاقتي

فلم تجافيني (17)

فإن القصيدة إذن تتوزع بين ثنائية حادة، تقلبت الذات بينها حين اندمجت مع (الحادي) وحين نشطت منه (الانتماج/الإنشطار/التخلي) راحت تعانق المجهول برؤية حاملة بمستقبل جديد إن هذه الثنائية (الاندماج/التخلي) هي أعاد للثنائية الضدية التي انشطرت فيها الذات شاعرة في القصيدة السابقة (مذكرة العشق

حقيقة العيش في الدنيا مآجرة.....

بل إنما العيش في الدنيا لمن صمدا

وعاشق الوهم مغلول بقصه

وعاشق الوهم للاسياد قد سجدا

كذلكم كانت الأوطان... سائرة

بين الردى والملى تبغي لها رغدا

تمطيط لدلالات قصيدة (إرادة الحياة للشابي)
بل ومعانقة لها لما تقيمه هذه الأبيات من علاقة
وتعالق وتواشج، لمعاني الثورة والمقاومة، عبر
ما يسمى (بالتخلص). ويستمر صوت الحكمة
في مناشدة الحرية والثورة عن حاضر مازوم
ومكبل، من طرف الآخر، صاحب السيادة
والقرار (وعاشق الوهم للاسياد قد سجدا)
بصوت ثوري مشحون يقلق شجي، الى أن تهدأ
الذات وتملى نفسها انتظار الصباح، الذي قد
يستيقظ من غموته، في إشارة الى الشعب الذي
جبل على هذه الغفوة وجبت بذلك طموحه
وأمله ورغباته. على عكس عين الشاعر التي
لم تجد لا الهوى ولا جفنها غشا ولكنها طموحة
الى إثارة رياح التغيير.

القصيدة الذكرى أو الرمز بديلا للواقع:

لقد كتب الشاعر قصيدته (20) كما هو مثبت
في ديوانه بتاريخ 30/8/1982 في مناخ
سياسي مفعم باليأس والأفول وفي سياق خيم
عليه غلبة الآخر (السلطة)، فكانت رؤيته في
القصيدة قائمة ومعتمدة متوافقة مع معطيات
الواقع آنذاك ومع ذلك فإن هذه الرؤية لم تفصل
الشاعر عن عالمه الأثير وعن شعوره وقد
استعار لذلك شخصية أبي العلاء المعري ذلك
الشاعر الضرب، ومع ضرره وفقدانه بصره
كان شاعرا مفلقا شعر بما لم يشعر به
المبصرون. حيث يقول:

بي وذك الأعيان زمانه تبه ذ تستغفه لأوقا (21)

الحكمة في ابتهالات على جبين الوطن:

تعد هذه القصيدة إضافة جديدة الى القصيدة
السابقة (قبلة الحادي) فبعد أن انتهت سابقتها
بذلك المشهد الجنائزي المأساوي والذي دل
على اندماج الذات الشاعرة في تلك النهاية
السرمدية، هاهي تنتفض من جديد، وتلوح
بروح التغيير والثورة، مؤثرة الحرية بديلا عن
الحياة للمطية وعن الخلع، حيث يتعالى
صوت الحكمة في ابتهالات حزينة رائية الى
اشراق صوفية تتجلى من خلالها الذات وتعلق
الحقيقة والحرية في الآن نفسه.

ولما كانت الذات مؤرقة ومتشردة إذ انها
كنت (اللامتني) في قبلة الحادي، فهي تحاول
في هذه القصيدة (ابتهالات على جبين الوطن)،
أن تجد بديلا لهذا التشرد والتأزم والمقلومة
وهو (الحياة الصوفية) المملوءة عشقا وحبًا
وتجلى للحقائق الكامنة وراء الزيف الظاهر.
وعلى الرغم من هذا البديل الذي صنعه الذات
تبقى هذه الأخيرة مازومة لأنها لا تغل على
حال وكأنها تهدأ إلا لتتصف بها الذكرى من
جديد وتثور فيمن حولها، ذلك ما يمكن نمسه
من صوت (القاف) الذي يكاد يذكر في كل بيت
(29 من 41) مما يشكل قلقة وهما، يدفع النفس
الشاعرة الى معانقة الثورة والخروج من
حاضر متعفن تكبله، فتكشف أزمة الذات
المحصرة بالاعتراب والتشرد عبر ما آلت به
تداعيات الواقع المرير (وجع أخزى الكواكب
...، والحق خلف الجبل قد قعدا ...، وبحزن
المرء دوماً لنذي افتقدا...، وعاشق الوهم
للاسياد قد سجدا... (19))

وحينما يتجلى للذات الخلاص وتعرف
حلاصها وبغيته، تحدد الوسائل (إنما العيش
في الدنيا لمن صمدا) فالصمود أحد هذه
الوسائل لمقاومة الواقع الفضيع ومناشدة الحرية
بلاية من (ليس المعنى وخلع الحذر) كما يقول
الشابي، ولعل هذه الأبيات :

الشوق جديداً لأنه من نوع خاص حيث البعد، بعد نفسي والغربة نفسية (أواه يا زمني الشريد).

فالذات الشاعرة متلونة كان اسمها (صلاح الدين، هارون الرشيد) ماضياً وسمت نفسها (أبي العلاء) اسماً جديداً في إشارة إلى تبدل الرؤية وتغير الأحوال، لكن عالم القصيدة الذي تنفتح عليه يوحى بالأزمة النفسية ذاتها، التي طالعتنا بها- فيما سبق- من قصائد، فلا الأحوال تغيرت ولا الرؤية تبدلت، وأضحى الحلم كسيدياً- على حد تعبيره- على الرغم من تغيير الاسم! إلا أن المسمى واحد هو (الشاعر) الذي لا يتغير، ولا تتغير الأحوال من حوله، من سيء إلى أسوأ وتعدو الحياة (قنابل تتفجر)، ويبقى وجه الحقيقة الذي تنشده الذات مستقراً على حال، لم يتبدل كقولها: (وأنا إلى وجه الحقيقة في اشتياق مستمر)، في إشارة إلى عشقه (للوطن) الذي أذهله على كل شيء. فظل يمكن حلمه السعيد، ويطارده في كل مكان، ولم تلح الذات التكيف مع الواقع الحاضر في علاقه. فيبكي عند حذو حظه في ساحة الغرباء، ويتبعثر أسواقه من جديد.

هكذا أدرك بين الحاضر/ والماضي، تعيش الذات متقلبة وتطمح إلى الأفق، إلى مستقبل جديد تتطلع إليه، لعل بصيص أمل يجلو من جديد، وهو نفس التطلع الذي ظلت النفس مشرئبة إليه في القصائد السابقة.

ماهية القطيعة ودلالاتها :

يميل عنوان قصيدة (القطيعة) إلى الإبهام والعمومية فهو لا يقرن بوصف أو إضافة، كما أنه ليس جملة على دلالات محددة ومع ذلك يسمح لنا بطرح أسئلة تتضمن ماهية القطيعة ودلالاتها وهل هذه القطيعة لعدد القصائد السابقة؟ تنقسم القصيدة إلى سبعة مقاطع، ذلك على الأقل ما تهيؤه لنا الهيئة الطباقية. حيث لا نجد كثير عذاء في تقطيعها إلى مقطوعات معنوية (نسبة إلى المعنى) تنتمي فيما بينها في بناء عضوي متماسك. يبدأ المقطع الأول بالفعل (زرعوا) المصند إلى ضمير الجمع الغائب في

ويطالعنا الشاعر منذ المقطع الأول ويحيلنا إلى جدلية الغيب والحضور ذلك على الأقل ما يمكن تسميه من خلال انتقاله من الحديث بضمير الغائب، يقول الشاعر:

لشمس تلتسمه، وتلتسمه، كأن خيوطها عوط عديد

بحري، يفتش في قفار الآه عن درب سديد عيذه لتتقصان... ترتجفان في صمت شديد في المناهل أمطلي، لأماء لا انتباد في هذا لصعيد

لو تم لي ولبيست في دنيا التعمسة طفلة نجما وحيد

لرسمت أنغام البكارة في قصيد (22) فالشاعر في هذه القصيدة، يحدث نقلة تزيحية بالعودة إلى زمن (أبي العلاء) فيصطحب معه همومه، وهموم زمانه، مما يكثف دلالات جدلية الحضور والغيب والخفاء والتجلي، للإحالة إلى الواقع المرير الذي يحياه، فكله وأسرته في غربة نفسية رغم تبدل لأسامي إلا أن المسمى واحد، فتارة هو (صلاح الدين) وأخرى (هارون الرشيد) ويظل (أبو العلاء) اسماً جديداً، وهو نوع من الهروب، لون القصيدة بلون من العينية التي قد تزيح (الأنا) ظاهرياً لكن تظل كائنها مستمرة في أعماقها الخفية وفي عمق أبي العلاء هذا الاسم الجديد، يقول:

عزوا صلاح الدين كان اسمي... وهارون الرشيد

وأبو العلاء اسم جديد

وأبو العلاء... بصرح صيد (23)

فإذا كان الشاعر في قصيدته السابقة (بتهالات) له عشق وشوق صوفي، فإنه في هذه القصيدة شوق جديد، فهل يا ترى اختلف عن الشوق السابق؟ أم هو امتداد له؟

يعتبر الشاعر من الناحية النفسية مبعداً عن وطنه، لأن نفسه تشعر بالغربة، لا غربة المكان بل غربة الزمان والحال، وهو ما يجعلها أكثر أيلاماً و وقعاً، لذلك كان هذا

وخارجها بإعتبارها ذلك (القمر الطفولي)
(وظلا) وبإعتبارها تنتمي إلى (أهل الطهارة)
(والصفاء) من جهة ومن جهة إستمراريتها
حيث تحدث كل يوم. يقول الشاعر:

في كل يوم يكرس السجان أعضاء الهدى

باسم القداء

ياويلهم من هؤلاء* (الدويان، ص52)

وإذا ما اعتبرنا أن القطيعة تحدث كل يوم،
وأن عدد مقاطع القصيدة سبعة، أدركنا أنها تقع
في كل يوم من أيام الأسبوع، لا تستثني يوماً
دون آخر، وعلى إستمراريتها في الزمان
اللامتناهي، ويمكن تلمس ذلك أيضاً، عبر
اللازمة المنكررة << ياويلهم من هؤلاء >>
والتي تكررت أكثر من سبع مرات، مما يوحي
بالإمتداد والديمومة.

"لا تفضيوا أبداً" وأدوات للشاعر الأسلوبية:
بعد القطيعة السابقة يحاول الشاعر في هذه
القصيدة بحث صلة خاصة متعلقة بجمهوره،
حيث يثار فيهم (حب الوطن) والذود عنه
بالإحتلاف مع الآخرين، ولا شك أن هذا
النوحي الحاصر كان نتيجة لعوامل سياسية
 واجتماعية وفكرية جعلت منه مؤمناً بجدوى
 هذا الوثائق معهم في هذا الطرف بالذات،
 ولجعلهم أكثر فعالية في تغيير الواقع الذي
 طالهم جميعاً كنتاج لفعل الآخرين. ولذلك كان
 صوته ملتهباً يدعو فيه إلى الوعي، وإلى
 اليقظة، لمواجهة الآخر، بصفتها بديلاً عن
 القطيعة التي لا تثمر، وكأنه أحس بضرورة
 الثورة والتغيير، فلم يجد بداً من محاولة إيقاف
 هم جمهوره، حيث وظف ضمائر المخاطبين
 بغزارة شديدة: (لا تفضيوا، اطربوا، اختلثوا،
 اسميكم، اطربوا، اغتسلوا، ساحبكم، فلتطربوا،
 ولتسكبوا، جرحكم، ساحبكم، وأحبكم،
 لا تفضيوا...).

ليضعهم في حضي من اليقظة العالية والإنذار
 الشديد عبر خطاب ملتهب ومغمم بالجراح
 والأسى ولذلك لم يكن سبيلاً إلا استخدامه لعديد

إشارة إلى تسلط الفعل وقاعله الجمع، حيث
 يتكرر الفعل ذاته (زرعوا) مرة أخرى للدلالة
 على إثبات الحدث وقوة تأثيره، لم يزرعوا يقلاً
 أو بصلاً بل (الخنجر في السماء، ونشيد أعار
 في أرض الإباء) (24) ثم تهايموا ضد الطهارة
 والنصفاء، ويبقى الفاعل (الجمع) غائباً أو مغيباً،
 وما يستره إلا القصدية معينة، لذلك كان منطقياً
 أن يتساءل الشاعر من هؤلاء؟ وما ويلهم لشدة
 ما جنوا وما اقترفوا.

فالمقطع إذن يقيم مقابلة بين ضمير الجمع
 الغائب (هم) والطهارة والصفاء، وتشير الدوال
 إلى أنها حدث منكر وتكرار وأنها مقترنة بالزمن
 الماضي، وبالرغم مما يستدعيه هذا الزمن من
 مضي وفوات إلا أنه يوحي بالإستمرارية
 ف(هم) قد زرعوا في الماضي، وما حصده أو
 ما خياه أهل الطهارة والصفاء إلا قطيعة
 وتغريباً، وكان هذه القطيعة هي نتائج الخناجر
 التي زرعت في السماء ذلك على الأقل ما
 يمكن أن يوحي به المقطع الثاني الذي هو
 إمتداد للمقطع الأول الذي كان به الزرع فسمت
 القطيعة في المقطع الثاني وكان من نتائجها
 ضلالة وجفاء في المقطع الثالث، فانسلاطة
 والجفاء مرتبطين بأهل الطهارة والصفاء وتبقى
 القطيعة متعلقة بهؤلاء المسؤولين عنهم عبر
 اللازمة المتكررة في كل المقاطع ياويلهم من
 هؤلاء؟، وتلقى هذه الأجواء المطرية بظلالها
 الكثيفة بين هؤلاء (وأهل الطهارة والصفاء)،
 على (قمر الطفولة)، الذي يبرز في المقطع
 الرابع، (فقطعوا رجاءه) ونيط بأهل الطهارة،
 لأن الذي جنوه واحد (قطيعة وتغريباً). وإذا
 كنت الهيمة للفعل الماضي في المقاطع الأولى،
 فإن الأفعال المضارعة تهيمن على بقية
 القصيدة هيمنة تامة فالأفعال كلها في زمن
 الحضور (يكسرو، يذبحون، يأتون
 يفترون، يسرون، يكتبون). فهي تعني
 استمرارية القطيعة في تلك اللحظة الراهنة
 واقتزالها بالحاضر وامتدادها في الزمان ماضٍ
 وحاضر، حيث تمور القصيدة بأفعال الحركة
 وصورها لتعكس الإضطراب داخل الذات

الومائل الأسلوبية واللسانية والبلاغية من :
نهي، وأمر، وتكرار، وتوكيد، بهذا الشكل في
هذه القصيدة إلا تجسيد لهذا الإهتمام ومحاولة
منه الإستحواذ عليهم عبر تركيزه على ما
يغذي فيهم الوظيفة الإلهامية كما
يرى (ياكسون) (25) مداهم الهدف واحدا
وهو (الوطن) يقول الشاعر:

لأتغصّب بـ... .

قلت أطربوا لصلاصة الإذار،

واختلّفوا مع البحار... شبرا

أو شبرا،

كي أنميكم ملاذا أو مساء

قد تصادف في الحديقة ساعدا

وبدا... .

لأتغصّبوا أبدا... .

نظم هومنا للعاصفات،

ونيتي ولنا، (26) (الديوان، ص 55)

فهو يسعى وبحرق واضحة، إلى هدف يقع
خارج القصيدة، يمس واقع الناس لينفظوا عنهم
الاضيق وللمطالبة بالحرية والعدالة، ومن ثمة
كانت هذه القصيدة منفردة من بين جميع قصائد
الديوان من حيث بنية عنوانها (لأتغصّبوا أبدا)
من جهة، ومن جهة أخرى اعتماد الشاعر على
خصائص فن الخطابة، لذلك كان لها هذا
لتأثير. وهذه الخصيصة الأسلوبية المنفردة
جعلت منه وكأنه قائم فيهم خطيبا يأمر وينهى،
ويحدد المسارات والتوجهات يقول:

قلت طربوا توقف الأسفار... والأقطار،

واغسلوا قليلا أو كثيرا بالبنج

والشهادة، ثم أما... .

دون عار... .

سأحبكم لأصبح،

هذا الجرح تار فوق تار

... متسللا

وعيون الحضراء تركض في الحصار... .

فلتطربوا لصلاصة الرؤيا التي أخفت

باحتها النهار،

وتسكبوا من جرحكم شلال أمنية

تسرب بين أشلاء القليمة والحوار... (27)

(الديوان، ص 57)

إن القصيدة مشحونة بشكوى الشاعر وحنينه
إلى وطن لا وجود للتمسك فيه، لذلك وجدنا هذا
التفرد في التحول من الإفعال - كما في
القصائد السابقة - إلى تظلم الإفعال فيها
والثورة لتحديد ملامح الوطن المأمول
والمنتظر. يقول الشاعر:

"صب المرّ من الخلطة في عرين الحلم

وابست لغفلة السنوي في اتصار... .

وأنا وأخوتي تكابد كي نغوت مع المسار" (الديوان،

ص 57)

إن القصيدة حين توميء إلى مايقع خارجها
من نصوص وأحداث، ومرويات، فإنها تفتح
ميراثا وجدانيا مشتركا بين الشاعر والجمهور
وتوقظ الذاكرة الوجدانية والجمالية للمتلقي (28)
لذلك كان (المعز لدين الله الفاطمي) مثلا ورمزا
وخبرة مشتركة بينه والمتلقين وبالتالي الإقتناع
بما تقوله القصيدة، على اعتبار أن التناص
وسيلة من جملة وسائل التأثير والتوكيد، ومن

في سائين الشروق المكشورة...

ماتلاً لأن ضد الأصل والرايات،

كان على الأقل هزيمة كبرى أمام النصر

والمكوت... (الديوان، ص 61)

إنَّ البريق الذي كان يحلم به وعُضدَ يقينه بأن رياح التغيير آتية، ماكان إلا سرايا، ضد الأصل والرايات، بل كان هزيمة كبرى، وهكذا وجدنا الشاعر مدفوعاً إلى معانقة هذا (الواقع المطلق) بدلاً بصفته اختياراً أو كرها بتأثير الظروف السياسية والاجتماعية التي أوجدت فيه ميلاً نفسياً مختلفاً عن (الحلم، والواقع المعيش).

إن هذا التوجه (السريلي) الذي يهدف إلى التفريق بين حالتين تبدوان متضادتين أسلوبياً ودلالياً وهما:

(الحلم والواقع) من خلال ايجاد نوع من (الواقع العطن)، لأن من يحلم ينسجم ذهنه مع محيطه (31) كان المتنصص الوحيد والبدل الأوفى عن الشعور بالخزي وبالهزيمة لمن فترت عزيمتهم، وحينما ضاع الأمل في انتظار (الوطن الجديد) صاح الشاعر:

مجلوك وزينوا الجدران.. بالأمل المضاع.

لا تسلي كنا احترف الوشاية في الخفاء

وباع السلطان والحرس الحسيس

كأنما الظلمات سيدة هذا،

وكأنما باب الشهادة موصد أبداً... (32). (الديوان،

ص 61)

فالكل احترف الوشاية وخان أصله، وكان خطيبته تلك المقعنة بالوصايا، في قصيدته السابقة قد (بيعت) من جديد، ولم يبق له إلا انتظار المحاكمة. يقول الشاعر:

ثمة الإقتراع. ومع ذلك فإن الشاعر فيها وعبر مقاطع أربعة تلت بدى فيها يقينه الحالم بروح التعبير، عبر اثارة جمهوره وانفاظهم وتغذيتهم بهذه الروح، فقد تعرض هذا اليقين إلى شرح كبير، وما عاد كما كان سابقاً، حينما يتأكد بأن لا تغيير في الأفق، فتعود النفس كسيرة من جديد يقول الشاعر في المقطع الخامس:

"شكراً سركب بأسنا

شغفا بإشاد تراكم ضدها،

ليصير لفظاً مستعاراً...

سندف للصنفاص أمية

ونهم في رحاب الاحتصار...

لا تنضبوا أبداً...

لا تنضبوا أبداً... (29) (الديوان، ص 58)

قصيدة التوجع من خلال المتضادات الدلالية:
تعتبر قصيدة (توجعات الشجر للتحلل) امتداداً أسلوبياً للقصيدة السابقة (لا تنضبوا أبداً) وهي متواشجة دلالياً أيضاً مع قصيدة (القطيعة) حيث يقول: لكن القطيعة لن تغير شكلها الأمان (30)، ويحسن القارئ بأنها نتيجة لسابقتها، فبعدما يقين الشاعر بأن ما كان يحلم به زيفاً، ظهر صوته كسيفاً، وحمل معه الشعور الكئيب بوجوده منعزلاً من جديد في واقع مطلق يقول:

"طلعت عروس النجر،

فابتعدوا قليلاً عن هوائي لأبصر

الآفاق موقدة وموقدة...

بلاد لأبلاد غدا،

وتبحث في الظلام عن التوسدة

"باعوا الوصايا بأهدايا وبالطاعات الرخيصة

بالإلهي كلنا احترق الوشاية واحترق

بين الجريدة كي يدبر حبه لوطني

لأشهد الشهيد ولا شهدت،

قضيي فوق المحبة والمزايا.."(33) (الديوان، ص

62)

ولما أحس بوحدته وغيبته، تحول بشكل

ملفت إلى هجاء جمهوره، ليضم صوته إلى

أصوات الشعراء أمثال: (أزار قباني، ومظفر

النواب، ومصطفى رجب) (34) لتتوحد هموم

الشعراء العرب من المحيط إلى الخليج.

وقد يكون تحوله هذا، ناجما عن هزة داخلية

جاءت من انكسار الأزمات السياسية والاجتماعية

التي عاشها المواطن الجزائري في هذه الفترة،

وتردي أوضاعهم الاجتماعية كنتيجة عنها، وما

كان يلحق بالمثقفين والأدباء من "سلب

ومصادرة، وأيضا كان السبب من هذه القصيدة

مشبعة بالوجدان السياسي (35) وهو أمر يكاد

ينطبق تماما على الشعر الجزائري المعاصر،

كوعي خاص بهموم المواطن ومأساه، إلا أن

الشاعر (علي ملاح) فيما نعتقد كان أكثر جراءة

من معاصريه من الشعراء الجزائريين أمثال: (

لخضر قفوس، لزهرة عطية، أزار عور، عبد

العالي رزاق...) (36) وغيرهم كثير، وأعرق

إحساسا بأوضاع الإنسان العربي في هذا

العصر، والجزائري على وجه الخصوص.

يقول الشاعر:

"أزقوم هذا العصر قد وجد التخييل قوامه المنسي

واشتهت السماء سماءنا" (37)

... (الديوان، ص 62)

أزقوم هذا العصر لا العبات تطفئ قمحي الحري

ولا ربح الأسي..

لو كنت تعرف سر هذا الفجر

ما أنكرت فيه الجذوة الأولى، (38)

(الديوان، ص 62، 63)

هؤلاء الذين باعوا الوصايا بالهدايا - كما

يقول الشاعر - واحترقوا الوشاية والخيانة حرفه،

صاروا زقوم هذا العصر، والمهم عندهم هو

(الشعار) يقول:

وجاء في المرسوم أن القائد الحربي

تسكنه البلاد

من الحدود إلى الوفود، ولا غربة..

قالهم هو الشاعر. (39) (الديوان،

ص 68)

وهكذا يضيع الشاعر في غيبته وفي وحدته

منتظرا حلصا جديدا أو بعثا آخر بعد ما أعياء

الندام ليهدد به صلته بوطنه الحبيب. يقول

الشاعر:

أوصا نقارح وسحدي

وأضد المرح الكبير بسمه،

أو همسة،

يا رب قد تنزع الأحجار في أيامنا الجرداء"

(40) (الديوان، ص 71)

ويستمر يضغط جراحه، ويرقب الأتي، ثم لا

يأتي ولكنه مع ذلك لا يخضع للأخر ويظل

متوسدا وحدته. يقول:

"سيد الأسباد من يحبي الشارة في الجبين،

ولا يخاف الطوق والإزيميل،

عبأتي ذاك سكونية المسات والأوطان

فاشقت الأحبة في ثواني" (41) (الديوان، ص 72)

المراسيم والشعارات الجوفاء والكاذبة. لذلك تتحدد (أنا) الشاعر في مواجهة الظلم في هذا الوطن، ويفصح علنا عن نفسه، وعن توقيه للمواجهة دون خوف أو مصاندة، وهو اتجاه انتمائي لأمك، فقد أصبح تغيير الواقع أمرا ضروريا فيما يرى الشعراء المعاصرون، ولذلك يعد الشاعر في هذا النص إلى توضيح معالم وسبل الخلاص، مع إيمانه بالنتائج المنتزعة عن هذا السلوك، كالدعوة إلى التضحية مثلا والثورة التي تعيد الحق لأصحابه وتحرر الإنسان من كافة أشكال التسلط والحرمان. يقول الشاعر في مستهل القصيدة:

'هل جاءك الحق مرصيا على تعب
لم جاءك الظلم منها لا بلا سبب؟'
الشاعر في هذه القصيدة، يعرف الذين سلبوه حقه وحق الناس، وسبوا عليهم منافع الإنطلاق ووادوا فيهم حتى الأماني الدفينة في أعماقهم يقول للشاعر:

أو يركب القلب آمالا وتحصدها

عصابة الجاه والإشراك والرب؟

وقد تحاطبنا بالكيد قافيتي

ويغرق المشب في الأحوال عن كب

لكني سيقال الشعر عوفي

والشس تأتي إلى قلمي بلا طلب (44)

(الديوان، ص 78)

ويقول أيضا:

'ياسيد الروح لو قد بيننا أملا يشتد، حين

يمور الناس بالغضب" (الديوان، ص 77)

فقد جعل الشاعر ذاته رمزا لهذا التغيير

المنشود، وجعل الثورة وجوده وبضائته،

فالمغضب رمز لهذه الثورة والشمس رمز

للحرية والأمان والصفاء، إنه يتحدث عنها

حديثا صوفيا، حيث التوحد بين الذات

والموضوع، فيرى حلولا كلياً بين الشاعر

والثورة، وتتفاعل في نفسه تفاعلا عميقا كل

وهكذا يستمر صوت الماضي الممثل في شخصية (المامون) (42) بالتجلي من جديد، وهي دلالة على أن الصوت التاريخي الخاص يمتزج وصوت الشاعر ليحدد مأساة الماضي والحاضر على حد سواء. ذلك أن الشعور بالوحدة، لا يملأ إلا استدعاء الماضي والإرثاء في كتفه، كنوع من المعادل أو البديل عن الحاضر المؤلم.

يا عاصمي من شوكه الأذئاب

والفلق الذميم،

أخذني إلى وجهي لأعرف تماما ..

وأشهد على قلبي لأمنعه وساما ...

وأرح مواسم المدينة

من شطايا الليل كي تجد الشاما... (43)

(الديوان، ص 73)

ميلاد المعنى وإحالاته:

تتألف قصيدة الميلاد - حسب التهيئة

انطباعية لها - من أربعة مقاطع، ولم يدخل

الشاعر فيها عن عروض الخليل وهي ممارسة

جادة تبرز كفايته وتحكمه في موزين الشعر

القديم والحديث على حد سواء، إلا أن هذا

الرجوع إلى الماضي للبنية الإيقاعية، يفسر

بحديثه إلى الماضي المجيد وهروبه من حاضره

أمزري والمتردي، حيث التسلط والرداءة هي

تسيدة في هذا الزمن - على حد قوله - ولذلك

حملت القصيدة معاني الثورة والعزة والكرامة

والطهارة في مقابل السلب والإغتصاب.

لقد ابتعد الشاعر فيها عن الشكوى واللوعة

والفقدان لتتحدث عن علاقة الشاعر (الإنسان)

بوطنه بعيدا عن قناع الاستعارة والمجاز. مثل

هذه القصيدة نادرة في جرائها، ولكنها تكشف

في الأثر نفسه حجم الإقصاء الذي مني به

الشاعر وغيره من الضعفاء في وطنهم،

ومواجهة مختصيه، الذين تواروا وراء أفعنة

نحلا خصيبا يد الناس بالربط^١
نقد أدرك الشاعر (علي ملاح) أن الناس
مستقبل عاجل أو أجلأ على تحرير نفسها حينما
تدرك أن طهارة المرء في عزته لا في غيئه
ونله:

"ستعرف الأرض أشعاري"، وتكفيها

لحنا من الوجد لا لحنا من الصخب

فاليقرأ النهر ميلادي... بلا سام

ولتشف الأرض أنطاري بلا تب⁽⁴⁶⁾

فالأرض رمز للناس، ومن الرمز يولد
المعنى ويتجدد، وفي الرمز الشعري تكمن
الإحالة، لذلك كان النهر رمز لهذه الثورة
المنشودة، وحينها يكون ميلاد الشاعر، كطائر
التينيق في الأسطورة القديمة.

قصيدة التضحية وصناعة المعنى الشعري:

هي (مراسيم الهيام الساطع) (47) يستمر
صوت الشاعر فيها يرنو إلى إشراقة جميلة في
هذا الوطن الغالي، وهي امتداد للقصائد السابقة،
أين كانت أمانتي الشاعر وطموحاته في تغيير
الواقع المتردي في وطنه، تطفو من حين إلى
آخر في جميع قصائد الديوان، ولعل هذا سبب
تسميته بصفاة الأزمنة عبر الجملة الإسمية
المثبتة، في مواجهة التضييق والخناق الذي
فرضه المقتصب من بني جنسه على الرغم من
انتمائهم المشترك بهذه الصورة تتجلى رؤية
العالم انطلاقاً من المفهوم (الجولدماني) عند
الشاعر وتطلّ الإشراقة التي يطمح إليها
الشاعر، من خلال المراسيم والحب والصفاة
والتطلع إلى أفق رحب مليء بالصفاة
والنقاء يعبر عنه الشاعر بقوله:

"أشرقت في دنياك مبسما

أسج صورة الإشراق محتملا

بأيام نهي،

أدوات الخلق الشعرية بحيث تصبح (الأنا) الكون
بأسره ويصبح الإنسان أنى كان هو الشاعر
نفسه (45). وعلى الرغم من أدراكه بأن زمن
تضم والإغتصاب والقسوة والبصق لن يستمر،
لأن خوفه من المستقبل لا يزال يسكنه يقول:

"ما كنت مقتصباً للقول ساعتي

ربي بدا قلت سار اغم في عقي" (الديوان،

ص 78)

قد يكون خريف الإنسانيّة أشرف على
الأفول، إذا ما أدرك الناس سبل الخلاص،
فالعزة تكمن في طهارة الإنسان وفي بحثه
لدروب عن الحرية. يقول:

"ما عزة المرء إلا في طهارته

والعاشق الحر ماء الوهن والكرب." (الديوان،

ص 79)

فالحرية ارادة وتصميم، ومتى صمم الإنسان
على نيلها فلن تقف في طريق الإطلاقية فهو
تحقيقها أية موانع، ولو دفع نفسه فداء لأهداف
مجتمعه، واستطاب الموت في مهبل بناء الحياة
لوطنه وأمنه. إن إصرار الشاعر وعشقه للحياة
وصفاء وطنه لا يعانله عشق آخر، هو عشق
للكون والمجتمع، عشق للحرية القادرة أن تعيد
لهؤلاء المظلومين وجودهم.

ينظر الشاعر إلى وطنه المملوب، فيجده
مقيدا بقوة الإغتصاب، ومع ذلك يسمعه صوته
الطامح إلى الصفاء وكأنه يعدة بأن الظلم لن
يستمر:

"ما كنت مقتصباً للقول ساعتي

واشهد بلا خجل أن الصفا نسب

وكان هذه الأبيات تعويذة أو تسمية، ولازمة
تكررت في النص، إيماناً منه أن تطلعه إلى
شرفاة الوطن هدف محفور في عقده وفي
قلوب الناس.

نقد أغوى وطناً في القلب نودد

ودائم، استعمار بحث (المنجد) بل تحول الشاعر إلى (سندباد لهذا الوطن) من نوع خاص، إضافة إلى ما يمكن تلسمه عبر الرمز الذي يقيم بين النسر والتكبد والمنهوش في الأسطورة القديمة، كرمز للمعاناة المستمرة. وكثيرا ما كان الشاعر يستدعي هذه المواقف والأحداث الماضية، أسطورية وتاريخية، مدركا ذلك الموقف القديم وواعيا بواقعه وتجربته، لذا كان استخدامه وعيا وفكرة على جعل الموقف القديم حركة داخلية تعبر عن احساسه بتأزمه وانفراجة النفس (49) يقول:

"يرتاح فوق منارها

نسر التراحم شامدا

تختار من كبدي شيئا واحدا

وتجول في لب القطعة كالودي،،،

- عطف - تكيف حبها للحمل والجليل الأصيل،،،

وتدق كالأنجاس عالية

طبول الفجر . .

تحسنا الدليل" (50) (الديوان، ص 93)

الإنتماء:

يستدعي الشاعر في قصيدة "الإنتماء" أحداثا تاريخية متجذرة في عمق الثقافة الإسلامية، ويحبر عنها باستدعاء لشخصية (الحجاج) ومأقوله (بال الزبير)، وأحداث الكعبة الشريفة، التي حاصر أهلها أياما ورماتها (بالمجنيق) نكالا بهم وبطموحهم، وقصدا لأحقيتهم بالخلافة، كل ذلك للدلالة على الموقف الجامع بين التجربة الراهنة للشاعر في حاضر وطنه، ودلالة الحصار والتكبد للحائثة تلك، حيث (سيف الحجاج المعاصر) مسلطا عليه وعلى الإنسان الجزائري، كناية عن القهر والظلم الذي يرتعون فيه سواء، على خلاف (حجاج هذا الزمان).

وتروي من عزتي

وطهاري،،، (48) (الديوان، ص 91)

تستحزن هذه الإشرقة إلى طفلة من نرجس طيبة التطلع، وهي رمز لحلم الشاعر الوديع والطفولي الصادق، صدق الطفولة وبراعتها، يقول:

"وبدل كانت طفلة من نرجس

ورخام،،

كانت تسغي بكوكب الرحمن،

طيبة التطلع . .

ومع كونها بريئة إلا أن الأحزان تسكنها، كناية عن الإغصاب الذي منى به الشاعر الإنسان في هذا الوطن، وكناية عن حجم الإقصاء الرهيب الذي منى به الإنسان الجزائري من بعد فترة الإستقلال إلى مشارف أيامنا هذه، فترة قيل عنها (فترة النساء) لكنها في عين الشاعر فترة خراب حين تسلط الآخر على الضعفاء، بزيغ العبارات والشعارات، التي تظهر حبهم للوطن، ولكنها تخال فيهم جبهه الحقيقي وتصرمه من أعماقه، وتخفي بين جوانحها المكيدة والخداع في هذا الوطن الذي يجمعهم جميعا. فلقد كان الرفض عند (نزار قباني، ومضفر النواب، وغيرهم) حقيقة واقعية مثبتة، ورؤية فلسفية عميقة نلمسها في نصوصهم- كما أسلفنا الذكر- وهماو اشاعر"علي ملاح" يختزل رفضه على هذا النحو:

كانت الأحزان تملؤها

وتكبر ضدها

لقد منرس الشاعر في جميع قصائده عملية انكشف الجريئة، عن الواقع المؤردي، الذي صر نمسيرة الإنسان الطاهر في هذا الوطن وعظمه، ولكنه مع ذلك، يصنع في كل مرة حلا ويخلق مسارا واحدا للخلاص والبعث من جديد، عنوانه النصحية والثورة كفعن مستمر

الحادثة. وتأتي نفسه أخيراً أن تقدم جواباً لتساؤلاتهم، حينما أحس باندماجهم كلياً في عمق نفسه، وتخللت إلى أعماقهم وانسابت فيها مجاري أمانيه وتطلعاته، لذلك ترك النص دون أن يسفر عن جواب، طالماً أن القارئ ينتجها ويخلقها حينما يقرأ القصيدة ويقيم معها.

سأعوني أيها الأحباب..

إن طلعت يداي بلا جواب..

فألدنيا هنا تتألم في وحل الغياب.

ويمكننا أن نستخلص عقب هذا السفر الممتع في ديوان الشاعر (علي ملاحي)، أن للشعر وظيفة فعالة، يجب عليها أن تساهم في عملية التغيير التي يسعى إليها الإنسان المعاصر، فالأدب لم يعد ذلك الترف الفكري الذي يغني الأناج الذات وفراحتها ويسترجع الذكريات والمواقف يوحي منها بل تحول إلى عامل مهم في بناء الهوية وبناء الإنسان، وعليه أن يمارس عملية الكشف عن الأبعاد والأسباب، والجنور النفسية في ذلك الواقع الرديء الذي أضمر بمسيرة الإنسانية وتقدمها (52).

الإحالات

1- بهول ريكور، من النص إلى الفعل، أبحاث التأويل، ترجمة، محمد بريدة، حسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الهرم، القاهرة، ط1، 2001، ص155.

2- Hans George Gadamer، Verite et parisi 1976 p107، edition du seuil. Methode

3- أنونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1971 ص132.

4- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة 3، 1986 ص19.

5- علي ملاحي، صفاء الأرملة الخائفة (ديوان شعر) المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1989، ص83.

6- الديوان، ص7.

7- شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، دار توفيق للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص92.

إن هذا التناص يقيم بصدق العلاقة بين الحاضر والماضي، فما (أشبه الليلة بالبارحة) والشاعر حينما يستثمر هذا المخزون التراثي، يدرك بلا شك أن هذا للتوجه قادر على إثارة وجدان القارئ واستدعاء ذاكرته، وما لها من ارتباط بالماضي وظلاله الغريبة (51) إن في قوته:

سقطت عيك جوارح الحجاج

هل لحو صياح الكعبة الخضراء..

هل سمعوا صداه...؟

وأنت حل بالبلاد..

من اليمين..

إلى القصيدة. " (الديوان، ص 100)

إشارة إلى الحادثة التاريخية بين (الحجاج وأل الزبير، عليهم رحمة الله جميعاً) هذا من جهة، وإلى الآية الكريمة في سورة (النمل) وأنت حل بهذا البلد من جهة أخرى، تحرك في مخيلة القارئ ظلالاً روحية وأسفاً على ما حدث في الماضي وما كان بين المسلمين.

إن قدراً من هذه التداخيات وتجليات الحوادث التاريخية الماضية قادر على إثارة المتلقي (القارئ) لما يريد قوله الشاعر، عبر بنائه اللغوي في النص، لمشاركه أماله وطموحاته الرائية إلى التغيير من طريق الثورة. يقول الشاعر:

"نهلي أتاج دقة الثورات

وأثبني إلى أضي المفع بالأسايل

دمية. " (الديوان، ص 101)

إن هذه الصلة بالتراث أدت وظيفة فنية، لجأ إليها الشاعر لإقناع قارئه بما يقول، وحتى يجعله أكثر وعياً، أقام معه الحوار في القصيدة ونسج من ذاكرته ومخزونه التاريخي هذه

- 8-الديوان، ص 83.
9-الديوان، ص 85.
Emile Benveniste 10
Probleme de linguistique
p82، 1974، paris، Galimard، generale
11-الديوان، ص 87.
12-استلهمنا البناء الثلاثي من (الفريق مو)
بتصرف بنظر: Rethorique de la Groupe Mu: poesie
p85-86، 1977، Bruxelles
13-الديوان، ص 88.
14-نفسه ص 15.
15-نفسه ص 15.
16-تتعلق هذه القصيدة، وتشكل تناسبا معنويا، مع
شخصية (بينيلوب) المنتظرة على مضض قدوم زوجها،
في الأسطورة اليونانية القديمة.
17-الديوان ص 21.
18-نفسه ص 31.
19-نفسه ص 36.
20-نفسه ص 48.
21-سيد محمد السيد قطب، عبد المصطفى صالحي،
قراءات نقدية، الشركة المصرية العالمية للنشر،
لونجمان، القاهرة، ط1، 1999، ص 93.
22-الديوان، ص 43.
23-نفسه ص 43-44.
24-نفسه ص 51.
25-رومان ياكسون، قصصنا الشعرية، ترجمة،
محمد الولي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار
البيضاء، 1988، ص 31.
26-الديوان، ص 55.
27-نفسه ص 57.
28-علي جعفر العلق، الشعر والتلقي، دراسة
نقدية، دار الشروق، عمان، ط2002، ص 83.
29-الديوان، ص 58.
30-نفسه ص 62.
31-عصر حشلاف، الرمز والدلالة في شعر
المعرب شعري المعاصر، (فترة الاستقلال) منشورات
التبيين/الحاجطية، الجزائر، 2000، ص 61.
- 32-الديوان، ص 61.
33-نفسه ص 62.
34-أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر
العربي الحديث، منشورات دار الأفاق الجديدة،
المغرب، ط1، 1993، ص 196.
35-علي جعفر العلق، الشعر والتلقي، مرجع
سابق، ص 83. نقلا عن: (م.ل/روزنتال) الشعر والحياة
العامية، ترجمة، يحيى الشهاني، دمشق، 1983،
ص 121.
36-يمكن تضمين ذلك في دواوين الشعراء
المذكورين، كصيغة عامة، وكهموم مشتركة بين هؤلاء
الشعراء الجزائريين.
37-الديوان، ص 62.
38-نفسه ص 63.
39-نفسه ص 68.
40-نفسه ص 70.
41-نفسه ص 72.
42-نفسه ص 69. يقول الشاعر: "ياملك القصيدة
أكمل المأمون دورته".
43-نفسه ص 73.
44-نفسه ص 78.
45-مفيد محمد قمحة، الاتجاه الإنساني في الشعر
العربي المعاصر، منشورات دار الأفاق الجديدة،
بيروت، ط1، 1981، ص 105.
46-الديوان، ص 81.
47-نفسه ص 89.
48-نفسه ص 91.
49-أحسن مزور، مقاربة عيمانية في قراءة
الشعر والرواية، مكتبة الأدب، القاهرة، 2005،
ص 48.
50-الديوان، ص 93.
51-علي جعفر العلق، الشعر والتلقي، مرجع
سابق، ص 133.
52-مفيد محمد قمحة، الاتجاه الإنساني في الشعر
العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 122.

العتباج / العتجاء

قراءة في عداوين القصة القصيرة

الأمين بن مبروك

تونس

معناه الأجلّي وتحتيته وتؤمّن حضوره في العالم تقبلا واستهلاكاً⁽³⁾. يتزلّ عملنا صلب النمط الثاني من أنماط العلاقات النصّية الذي يسميه "جينات" بالعلاقة الملحقة النصّية Paratextualité المتمثلة في علاقة النصّ بمقدماته وعلاونه وهوامشه وتقييداته... وقد اخترنا أن نتوقف عند مظهر واحد بسيط من مظاهر هذه العلاقة بخصّ علاقة العنوان الداخلي بالنصّ أي علاقة عنوان الأقصوصة بالأقصوصة ذاتها معتمدين في ذلك على جنس القصة القصيرة ممثلاً في أربع مجموعات قصصية هي:

- بيت من لحم (1971): يوسف إدريس.
- الققص (1989): إبراهيم الكولي.
- 52 ليلة (1979): حسن نصر.
- للصور في اليوم العاشر (1981): زكريا تامر.

والدواعي إلى هذا البحث كثيرة منها العلاقة الإنشائية التي تربط بين العنوان والنصّ المردي في القصة القصيرة، ووجود قاسم من المواربة والمروغة يجمع بين الاختيارات الفنية للمبدعين الأربعة وجب علينا أن نحاول سبر أغواره واستجلاء دواعيه. إضافة إلى ما يكتسبه مبحث "العتبات النصّية" من أهمية في النقد الحديث أهمية ترجمتها مؤلفات كثيرة من بينها كتاب "جينات" "Seuils" الصادر سنة 1987، وهذه الأهمية يقابلها تقصير الدراسات النقدية العربية قديمها وحديثها حيال هذا المبحث مما دفع الباحث "محمد فكري الجزار" إلى القول إنّ الاهتمام بالعنوان كان غائباً أو شبه غائب تنظيراً وتطبيقاً على السواء⁽⁴⁾ خاصة إذا تعلق الأمر بمجال القصة القصيرة باب الدراسات

مقدمة

إنّ البحث في هذا الموضوع يقتضي منا أولاً أن ندرك تماماً أنّ ما نقوم به ليس إلا مساهمة للغة باللغة في إطار من أطرها يعرف بما نصطلح عليه اليوم بناء على دعوة قديمة صدرت عن أعلام الشكلانية الروس: "يعلم الأديب" هذا الذي يسعى إلى النظر في الطرائق الأدبية Les procédés littéraires بأعبارها جوهر الأدبية La littérature. ومن هنا تكون قاعدة هذا العلم الأساسية النظر في إشكالية الأديب لا في الأديب مثقفاً باستمادة أصول الخطاب Discours والنصوص المحيطة به ظاهرة ومثخنة والتي تُكوّن في تفاعلها ما نصطلح عليه "بارت" بـ"السيج"⁽¹⁾. وليس النصّ من هذه الزاوية كائناتاً منفصلاً على نفسه له حدود قاطعة بل هو على العكس من ذلك فضاء تتفاعل فيه نصوص شتى وتتصان بشكل يهب النصّ المقصود قيمته الدلالية والتداولية في أن. إن كان "جيرار جينات" قد ذهب في قراءة هذه العلاقات النصّية مذهب التفصيل وتكرّج في ذلك في مؤلفيه:

Palimpsestes (Seuil 1982)/ Introduction à l'architexte (Seuil 1979)⁽²⁾ فإنه يقرّ بأنّ هذه الأنماط الخمسة ليست أصناماً معزولة عن بعضها بعضاً دون أن يكون بينها تحاور أو تداخل أو اشتراك بل بالعكس فالروابط بينها متعددة وحاسمة غالباً⁽³⁾. وفي إطار تتصان النصّ مع محيطه النصّي" جاز لنا أن نصادر في البداية لنّ بحثنا ينطلق من فرضية أساسية تقرّ بأنّه لا وجود لنصّ في حالته الخام أبداً فلا بد أن تعاضده مجموعة من النصوص الحاقّة "حتى تبرزه في

العنوان من خلال ما تقدم دليل إظهار وبروز مما يجعل تقتضيه على سبيل الإعلاء والإعلان أمراً محموداً. لعلّ تشبيه الشاعر للطلل بعنوان الكتاب مصداق لقولنا إنه يترك في النفس أثراً ويدفعها إلى الإقبال والتكبر مثلاً يكون العنوان كذلك مدعاة إلى الثبور من الأثر والإعراض عنه، "والعنوان للكتاب كالإسم للشيء به يعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه ويدلّ به عليه" (7). فالعنوان - إذا جاز القول - نصّ شديد الاختزال يقيم النصّ الممتد على بياض الورقات ويكون في وجه من وجوهه على مرآة تعكسه وهويّة تعرفه، غير أنّه (أي العنوان) يتمتع بالأسبقية في التقبّل فهو أول ما يطالع القارئ لصفحة الكتاب الخارجية أو لنصوصه الداخلية وبهذا فإنه من المفترض أن يكون العنوان مشتملاً ضمنياً على دعوة للقراءة أو حتى محدداً ربما لمسارات التقبّل ومحركاً لأفق توقع القارئ "Horizon d'attente" على حدّ عبارة "هانز روبرت ياوس". فعنوان مثل "52 ليلة" لـ"حسن نصر" لابد أن يدفع ذاكرتنا نحو استحضار الليالي العربية وحكايات شهرزاد إن قليلاً أو كثيراً.

إنّ العنوان من هذه الجهة نصّ شديد الاقتصاد والاختزال وهو مع ذلك منطوق على علامات شديدة الإيهام خطيرة كل الخطورة تنفع القارئ في مكر نحو وجهة تقبّل قد تقع صلب مقاصد المؤلف وقد لا تقع. وهنا تطرح مسألة في غاية الأهمية تتعلق أساساً باستقلالية العنوان، فهل يجب علينا أن ننظر إلى العنوان باعتباره نصّاً له كيانه المخصوص وبالتالي نخضع قراءته لجملة الإمكانات التي يتيحها النظر في العنوان نصّاً مكتفياً بذاته في مستوى دلالاته؟ لم إنّ العنوان ليس إلاّ واجهة تفتح على العمل ذاته سواء كان رواية أم قصة قصيرة وبالتالي تكون دلالاته مرتبطة تماماً بالعمل نفسه؟

إنّ أفضل طريقة للبتّ في هذه المسألة تكمن في إختيار النصوص وعناوينها، حتى نتجاوز المقولات النظرية إلى تطبيقها على عينات من القصة القصيرة وهي مدار اهتمامنا في هذا

التي تظلّ إلى اليوم جنساً إشكالياً يحتاج إلى مزيد من الجهود للكشف عن خصائصه ونقله من فضاء العتمة والغبش الذي يلقه فهذا "فيكتور شلوفسكي" يصرح بذلك قائلاً: "يجب أن أعترف في بداية هذا الفصل وقبل كل شيء أنني لم أعرّ بعد على تعريف للقصة القصيرة، أي أنني لا أستطيع أن أقول بعد ما هي الخاصية التي يجب أن تميّز الحافز Le motif ولا كيف يجب أن تتمازج الحوافز لكي نحصل على مبنى حكائي Sujet، ذلك أن وجود صورة ما أو تولّما أو وصف حادث ما لا يكفي لكي يتوسّط لدينا إطباق باننا أمام قصة قصيرة" (8).

لقد رأينا أن نعتد هذا العمل على النظر في مجموعة من المحاور ساعين إلى استخلاص النتائج التي قد تساعدنا على سبر العلاقة بين القصة القصيرة وعنوانها وعلى تبيين دور العنوان في توسيع دلالة الأصوصة ومقروئيتها. وهذه المحاور هي:

- 1- العنوان: إشكالية المفهوم والدلالة.
 - 2- العنوان في القصة القصيرة: عبء مضلّة.
 - 3- أبعاد تنوع الحقول الدالية في عنوان الأصوصة.
 - 4- العنوان الأصوصي: بين ضوابط الإبداع ومقتضيات التقبّل.
- مع خاتمة خصصناها لتبيين نتائج البحث.

1) العنوان: إشكالية المفهوم والدلالة

جاء في لسان العرب لـ"ابن منظور" مادة (ع.ن.ن) ما يفيد أن العنوان يبرز لأثر الشيء فإذا كان المتكلم راغباً في التعريض دون التصريح جعل أمراً ما "عنواناً لحاجته ويرى "ابن منظور" كذلك أنّك كلما استنكلت بالشيء تظهره على غيره فهو عنوان له... قال أبو داود الرواسي" (6).

لمنّ طلل عنوان الكتاب يبعث أفاقاً لوّ قرن الذهاب؟

يستوقفنا اللؤلؤ ونحن نجواز عبئة العنوان إلى النص، ففي الأقصوصة الثانية التي أوردها يوسف إدريس في مجموعة "بيت من لحم" يتلاعب الراوي بقرائه ليما تلاعب، فعنوان الأقصوصة جملة إستهوائية "أكان لايد يا ليلي أن تصوني النور" لكن الراوي ما يفان أن يبدأ قصته ناعما ليأها بالنكتة قائلا "في البدء كانت النكتة. وفي النهاية ربما أيضا تكون. والنكتة في النكتة ليست نكتة، ولكنها واقعة حدثت لأهل النكتة، صناعها المهرة ورواتها العتاة"⁽⁸⁾، فإذا كان العنوان قد منح الأقصوصة مشروعية الانتماء إلى جنسها فإن البداية تقوم معارضة له بفجاجة وتزعزع عن النص إهابه الأجاسي وترمي به في رحاب النكتة وأي نكتة إنها نكتة الزمن الذي يمتد ويمتلئ ويستطيل في سجد المساطيل والحشاشين الذي لا ينتهي "ولكن الوقت يمتد، الوقت الحقيقي يمتد، ووقت كل منهم الخاص الممدود بطبيعته يمتد ويتضاعف وتصبح الدقيقة فيه بعام"⁽⁹⁾.

لا تقف العلاقة بين العنوان ونص الأقصوصة عند هذا الحد من التوثر بل إن العناوين ذاتها قد تشكل حتى في أجاسية القصة القصيرة بل حتى إلتئامها إلى مجال "السرديات"، فكثير من عناوين الأقصوصات يحمل دلالات أجاسية مغايرة تحول على "قنون" أدبية أخرى مثل للسيرة الذاتية (مغامرتي الأخيرة: زكريا تامر) أو الأسطورة (طائر الرعد: حسن نصر) // (طائر النحاس الذهبي: إبراهيم الكوني) أو الخرافة والحكاية الشعبية البسيطة (في قبضة الذئب: حسن نصر) أو الحكاية المتألمة (النور في اليوم العاشر: زكريا تامر/الصفرور والسلك: يوسف إدريس/الطائر: إبراهيم الكوني..). فالعلاقة إذا بين نص الأقصوصة وعنوانها قائمة على ضرب من التمسك والغموض يجعل التوثر بينهما مقصدا لإداعيا لا بد من إستجلائه والكشف عن خفاياه حتى تتمكن من إعادة عقد صلات جديدة بين العنوان والأقصوصة صلات تنبذ التسليم وتسلمنا إلى قلق الحيرة والمؤال الذي يتجلى في هذا العول المستمر عن التحديد والتعيين

البحث، فنكتزج في دراسة عناوين الأقصوصات من التعريف إلى التصنيف فاستخلاص وظائفها وعلاقتها بمقتبها والنص الأوسع الذي تنصوي ضمنه وتندأ إليه ضوابط إبداعية وأجاسية.

2) العناوين في القصة القصيرة: العتبات المعشلة.

تتميز العناوين في القصة القصيرة بكثرتها فهي "عتبات" ومواضع إنتقال من أقصوصة إلى أقصوصة بل من لوحة إلى أخرى داخل الأقصوصة الواحدة كما هو الحال مثلا في مجموعة "النور في اليوم العاشر" -لـ زكريا تامر- إذ تنقسم مثلا أقصوصة "الأعداء" وهي صدر الكتاب إلى ست وعشرين نقطة قصصية إتخذت كل واحدة منها عنوانا (البداية/السماء المفقود/الأسرى/الثار/رجال/الخطر...).

الوصية/النهاية/النهاية). ونفس الأمر نجده عند القاص "إبراهيم الكوني" في "مجموعة القصص" التي تحتوي أقصوصة مولد الترفاس/أقصوصة نذر البتول/أقصوصة القصص... وإلى هذه الكثرة وهذا التفتيل لا مستوى العناوين يجعلان عملية قراءتها لا يمكن أن تتم بملاى عن هذا المعطى الهام.

غير أن هذه الكثرة يقابلها نزوع إلى الغموض يلف العناوين ويسمها بسمه عدم الإكتمال والاحتياج الضمني إلى التفسير، لكن عناوين القصة القصيرة تولد في فضاء من الغيبش والمداورة فتنت بما تتطوي عليه من عناصر تعميم عن الحد المطلق وتبقى على فعل القراءة موجلا، وإذا نظرنا في بعض عناوين أقصوصاتنا تبينا مصداق ما ذهبنا إليه: سنوبزيم/الفرسة/ملخص ما جرى لمحمد محمودي... زكريا تامر// بنايات غير متصلة/كركوز/الهامل... حسن نصر.

لعل لهذا النزوع التعوي مقاصد في قراءة القصة القصيرة فيجعل على دافع إلى تدبر العمل الأقصوصي وإستجلاء مقاصده بالربط بين عتباته المخترلة ومحتوى منته السردية بحثا عن الروابط الفنية والدلالية وكشفا لدواعي إختيار هذه العناوين عيناها. لكن أمرا محيرا

بعضاً في ما تحيل عليه من حقول دلالية غير
لها يمكن أن تنسب إلى "عائلات دلالية" تشترك
بقدر متفاوت في جملة من السمات والمعاني
تكفيها رغبة جامحة إلى تبين مختلف هذه
الصناعات المعقدة بين هذه العناوين ذاتها
والنصوص الأصوصية التي تنتمي إليها. لهذا
نزع من خلال الجدول التالي تصنيف جميع
العناوين ولكننا سعينا وراء ذلك إلى البحث
في النزوع العام الذي يميز دلالة العناوين
رأين من وراء ذلك أن نكشف مستويات
العلاقة ودوافعها.

<p>(1) الحقل الدلالي الأدبي</p> <p>- الحقل الدلالي الصوفي</p> <p>سورة البقرة: يوسف إدريس أثير الكهك: يوسف إدريس يوسف: يوسف الصغير الجميل الهك: زكريا تامر والعصر والشرق: حسن نصر الحجاب / الكشف / اللقاء ... إبراهيم الكوني</p>	<p>(2) الحقل الدلالي التاريخي</p> <p>كرسي الباي: حسن نصر منقح ما جرى لمحمد المحمودي: زكريا تامر</p>
<p>(3) الحقل الدلالي اليومي</p> <p>سليوم / حمل الكراسي: يوسف إدريس براح يا برّاح / مقاج / الإحلك بين الأصابع / رجل الذي تركه أدركه وهج / فريظ / القناس: حسن نصر</p>	<p>(4) الحقل الدلالي الخرافي</p> <p>• في قبضة الذئب: حسن نصر. • الكنز: إبراهيم الكوني.</p>
<p>(5) الحقل الدلالي الأسطوري</p> <p>• طائر التحسّ الذهبي: إبراهيم الكوني. • طائر الرعد: حسن نصر</p>	<p>(6) الحقل الدلالي الفلسفي</p> <p>• الفدعة: يوسف إدريس. • سرفوا مطلقا وألغوني إلى للليل / الغريب: حسن نصر. • المنفى: إبراهيم الكوني. • مغامرتي الأخيرة: زكريا تامر.</p>

يكشف هذا الجدول عن مدى تنوع الحقول
الدلالية التي تنتمي إليها العناوين في القصة
بأب الدراسات

حتى في أشد لحظات الحاجة إلى تعيين
المنطلقات وقواعد المترد، إذ يقول الراوي في
أقصوصه "حسن نصر" ورقة نظيفة بيضاء:
"في زمن لا أنكره، وفي مكان نصبت إسمه،
كان رجل يدعى، يدعى، لم أعد أنكر حتى ماذا
يدعى" (10).

من خلال ما تقدم يمكن القول إن القصة
القصيرة تحافظ على سمة من سماتها وهي
رفضها الانتماء والانصباغ إلى ضوابط جنسها
بسمها المستمر إلى العتب بمقتبلها والتأرجح
بين التبيين واللا تعين فهي لا تقصص عن
هويتها ومنابعها إلا تلميحاً وظلّ إنقاصها دليلاً
مطرداً فهي لا تقي في حركتها المستمرة
تحافظ على هجنتها وإغفلتها من الضبط
والتقييد، فلا يسلم من ثورتها المستمرة حتى
عنوانها إذ سرعان ما تعقد بينها وبينه صلات
قوامها التواتر الدائم فلا تنتصر إلا لروح
المفارقة التي تظل ملازمة لها حتى تغدو
جوهرها أساسياً في إبداعها. إنها كما تقول
"فاليري شو" "توفيق بين المتناقضات تعادل بين
التوترات والمقولات المتضادة.. مكتوبة نثراً
لكن بها كثافة الشعر.. مصنوعة من كلمات
سوداء على صفحة بيضاء، لكنها تومض باللون
والحركة.. مكتوبة لكنها تحكي الكلام
الإنساني.. بيد أن العامل الوحيد المشترك فيها،
هو هذا التوازن الذي تسعى إليه" (11).

إن إعدام العلاقة الظاهرة بين العناوين
والأقصوص أو على الأقل غموض هذه
الروابط لا يعني إعدامها بل قد يكون على
العكس عاملاً يدفعنا إلى مزيد التنبس في هذه
الصلة الإشكالية بين الاثنين مما يقتضي مزيد
إستطاق العناوين والأقصوصات بغية النفاذ
إلى حقيقة وغايات هذا التحتم على المستويين
الفني الجمالي والأجاسي ولعلّ هذا الأمر أن
يفيدنا في تبين القوانين المتحركة في الأقصوصة
جنساً أدبياً باحثاً عن توازن مفقود أبداً.

(3) العناوين: تنوع الحقول الدلالية.

تنطوي العناوين في مدونتنا على إسطاع
دلالي ملفت فإذا سعينا إلى تصنيفها لاحظنا من
البدائية أننا أمام "عقبان" تختلف عن بعضها

صتكوني فأنا بالأمانة المقتسة لا لأكتب ولا أبالغ، بل أنقل في عجز ما رأيت. كيف استطاع نحيف هش كهذا الرجل أن يحمل كرسيًا كهذا لا يقل وزنه عن الطن أو ربما أطنان؟ ذلك هو المذهب للعقل وكأله شغل حواء، ولكذك تتمغن وتعود تتفحص فتجد أن ليس في الأمر خديعة وأن للرجل حقيقة يحمل الكرسي وحده ويتحرك به»⁽¹⁴⁾.

العنوان في القصة القصيرة كذلك يكتسب بُعد "الحافز الاستعاري Motif métaphorique" فيغدو رمزا مختزلا يحافظ على مسافة فنية تفصل بينه وبين نصه مسافة تتحرك فيها رؤى القارئ وخيالاته وتصوراتهِ ومعارفه التي يستحثها العنوان ويدفعها إلى أن تطفو على سطح الذاكرة ألوان للقراءة، ولعلّ البدايات المخيبة الصادمة للقصة القصيرة هي التي تجعل لذلك للقبول معنى فيكون إيداع الأقصوصة هو هذه الجنلية الناشئة بينها وبين عوالمها، بين لحظة تخلقها ولحظة تلقيها، لكأنها امتزاج الطمأنينة بالاضطراب والوثوق بالشك، والخيال بالواقع، إلها طهارة في واقع سمته الألم والاضطراب. هذا منتهى منطق القصة القصيرة جنسا بينيا مروغا يسعى إلى التضميل والغموض دون هواة حتى تكون قراءتها سبرا لعالم مزيجي متقلب قوامه الحضور والغياب دلها معزدا ويعبر عنه "تودورف" ألون حديثه عن سر قصص "هنري جيمس" Henri James "إن هذا السر موجود فعلا، إنه كامن في تأكيد غياب هذا السر وفي إستحالة تعيين هذه الحقيقة بأسماها الحقيقي، وهذا الجوهر الغائب يحرك السرّ برمته ممّا يجعلنا حين ننهى قراءة قصص جيمس نستأنفها من جديد"⁽¹⁵⁾.

إن إستنتاجنا ذكرناه منذ قليل يعدّ على غاية من الأهمية في تصوّر إيداع القصة القصيرة ذاتها فأعتبر العنوان في منزلة "الحافز الاستعاري" وحاج منا إلى توضيح أكثر، فالاستعارة في معناها الجمالي كما يحددها "شارلزماي" تضمّن للإختلافات عبر التشابهات المفهومة وتكييفها لتكون حبكة عامة⁽¹⁶⁾ فيكون

القصيرة ممّا يجعل هذا الجنس شديد الإفتتاح على مختلف مجالات الإبداع يستمد مادته من جذور متنوعة منها ما هو خرافي وما هو أسطوري ومنها ما يمت بصلة وثيقة للقصص الديني أو الشعبي اليومي البسيط ومنها كذلك ما هو نفسي يتعلّق بمعاناة الإنسان اليومية، هذا الإنسان الهامشي الذي إتخذته القصة القصيرة شخصية بطلّة تنتهي تجربتها إلى هزيمة يقع من خلال تشرّيحها تغوير ألمه ولذاهب بعيدا في أغوار تلك اللحظة.

للقصة القصيرة قدرة على الاحتفاظ بجذورها المتشعبة في الخرافة والذوادر وحكايات الجان وأشكال أخرى كثيرة⁽¹²⁾ دون أن تنوب في هذه الأجناس المتنوعة أو تفقد تفرداها في هذا الجمع بين المتناقضات وصبرها جميعا في رحابها وأفاقها الفنية. ومن هنا يوضح لنا أن العنوان الذي ظلت علاقته بالأقصوصة تتجاوز وظيفة الإعلان والتقديم إلى وظيفة أعمق وهي "الحوارية" والتفاعل، فالعنوان ليس إلّا نصّا شديد الإيحاء والتركيز يلتقي مع قصته في خاصية المروغة والتضميل والحوارية والحرص على المفارقة الحالة التي غدت إستراتيجية سرّية لا حياء عنها في القصة القصيرة تتجاوز ألوّات السرد من زمان ومكان وأحداث وشخصيات لتطال بناء الأقصوصة برمّتها وعلاقتها المنصوصة بعنوانها. فالمفارقة "Ironie" في أبسط حدّ لها تقوم على التناقض بين المظهر والحقيقة⁽¹³⁾، تنافض بين مظهر أو ظاهر علاقة العنوان بأقصوصته وحقيقة هذه العلاقة التي لا يمكن كشفها إلا بجمع مختلف القرّان والوعي بالخصائص الفنية للقصة القصيرة المعتمدة على بناء هذه المفارقات الحادة لكشف ما يتلوي عليه الواقع من عبث وتقويض للنّاس المتعارفة، وهو واقع يقف حياله الإنسان عاريا من كلّ حيلة يتأرجح بين البليظة التامة والذهول، يحاول الرلوي عبثا أن يقل ما رأى في الواقع غير أنّه لا يصوّره بل يسعى إلى تمثيله وترميزه، ففي أقصوصة "حمّال الكرسي" لـ"يوسف إدريس" يقول الرلوي

وحملق لكرم إلى النافذة مندهشا، وآتاه ضجيج الشارع كصوت ألف يناديه بحنان، فترك سريريه وهو يصغر لحنا مرحا⁽²²⁾.

تكشف هذه الأقصوصة عن عالمين أحدهما مشاكل ألف تحتر عه أدوات الواقع اليومي (المسير / الفندق / الاسم لكرم / النافذة...)، وتلايهما مفارق تكل عليه الغرفة وما يدور فيها من أحداث غريبة وبرودة الذم في التعامل مع حدثي الاعتصاب والقتل...). إذا نظرنا في العنوان "الفندق" وجنناه حاملا للصورتين مكتملا بتعايش المتضادات فيه فهو مكان الراحة ومسرح الجريمة في آن، يستمد رمزيته من هذا التألف الغريب. إنه قدر الإنسان الذي لا فكك منه ولا سبيل إلى سبره إلا بتشرب روح الإبداع الفني في القصة والنفاذ إلى جوهر الإشارات الرمزية التي تنطلق من العنوان إلى الأقصوصة ومن الذات إلى العالم في حوارية وتفاعل لا يتوقان.

من هنا يمكن أن نقرّ بالنتيجة التالية مطمئنين، إن العنوان مهما بدا لنا في بعض المراضع تضايله وانصرافه عن الأقصوصة التي يحتملها فإنه لا يستغني عنها أبدا في كشف أبعاده الرمزية ودلالاته الفنية. بل إنه وهو يلتصق بفموضه وتركيزه وإنغلاقه يظل متشبعا بروح القصة القصيرة في بنائها غير الثابت وموقعها المتحرك أبدا، ويدفعنا إلى الكشف عن مكونات العالم المصور رمزيا سعيا إلى الحادثة الحاسمة ونزوة التأزم، فكل ما في القصة القصيرة بما في ذلك العنوان يحفر ويدفع بقوة نحو لحظة النهاية التي يصطلح عليها البعض "بلحظة التتوير" أو "لحظة الكشف".

4) العنوان الأقصوصي بين ضوابط الإبداع ومقتضيات التحليل

يحظى العنوان في إبداعه بأهمية بالغة فهو لم يعد مجرد عتبة باهتة أو ضرورة شكلية يمر منها القارئ نحو النص بل هو أكثر من ذلك نص له مكانته المخصوصة في نفس مبدع القصة القصيرة يقتضي منه إيلاء أهمية بالغة لأنه جزء من نص الأقصوصة ودافع إلى

استدعاء القصة القصيرة من خلال عناوينها للخرافات والأساطير والقصص الديني ليس إلا تأكيدا لما أقره "بويس إينغبوم" من أن القصة القصيرة تشكل أسنني وأوتى⁽¹⁷⁾ له وثيق الصلة بالتراث المتردي دون أن يكون ذلك ذوبانا في هذه الأصول وفقدانا للهوية الأجنبية بل هو عامل إثراء وحوار ملعن لا تتخلى فيه القصة القصيرة عن سمة أساسية وهي شدة ارتباطها بالواقع مهما ذهبت في الخيال شططا، إذ يكون "التوفيق بين متطلب الإيهام الفني ومتطلبات البنية الواقعية"⁽¹⁸⁾ ضربا من تألف المختلفات لخلق عالم فني يرمز الواقع ولا يسعى إلى تمثيله ويشبه إنشاء مفارقة تعمق الوعي به وإدراك تعقلته ويكون "التحفيز Motivation" العلة السيكولوجية لما يسمى الأحداث الحقيقية أو أحداث القصة والعلة الجمالية لما يسمى الأحداث البلاغية أو أحداث الخطاب⁽¹⁹⁾.

في أقصوصة "الفندق" لسركريا تامر مثلا تدخل شخصية لكرم الاسماعيل الفندق بحثا عن الراحة إلا أن الأمور تسير كلها بشكل مدهش إذ يتقوس ظهره وهو يدخل غرفة في دهميز وينبر شبابه على حين غرة ويفقد صوته ويصبح شاهدا على أحداث غريبة يشارك فيها بالصمت والمشاهدة، وتزداد حدة الغربة في لوحة إغصاب المرأة العجوز، إذ يقول للروي "أحسن لكرم أن أنين المرأة قد تحول إلى نار تملئت إلى شربينه. فحقق بنشوة إلى الرجال الذين كالوا عرا يتعاقبون على جسد المرأة وكانت المرأة نائمة همة مستلقية على ظهرها مفتوحة للفخذين لها تهادن مترهلان يشبهان جوربين عتيقين فضحك لكرم بمرح⁽²⁰⁾. ثم تتطور الأحداث وتعلن في الإدهاش إذ يمك لكرم قاسما ويهوي بها على جثة رجل ميت، ويتحدث الراوي على لسانه قائلا لم أفعل ما فعلت. أنا الآن نائم وما حدث مجرد حلم مزعج⁽²¹⁾. إلا أن هذه العوالم تتلاشى بنهاية الأقصوصة وترتد الشخصية إلى عالمها الأليف اليومي المعتاد "وعندما استفاق كانت شمس الصباح تنمعه بنورها الآتي من نافذة مفتوحة

لمن رؤيته الله بالبصيرة. البصر والبصيرة لا يجتمعان، وهي حكمة معروفة في بلاد العرّافين الأصلية كانوا "البعية"⁽²⁴⁾.

هذا البناء القائم على التعارض بين دلالات العنوان ومضمون القصة يجعل التدخل مدعاة للتفاعل إذ تنشأ أول بوادر التوتر، وهو يؤثر خلاق فقد أصبح العمى دليلاً على نفاذ البصيرة وأصبح المرء كل المرء في أيدي العرافين الذين ينتصّبوا على رؤوس الملأ يمنحون صكوك الغفران ويقتون فتوى الصمت، فتتجلى عندهم حجب الكتوز وتفتح في غيوم الغيب مسالك ودروب جديدة، وتستمر الخديعة التي تتطلي على الجميع وتعلن في أجهزة الإعلام الرسمية إذ يصبح خالد بن الوليد بطلا مشهورا "بفضل ملح لدروس القوار الذي ينشط الكبد وينظف الأمعاء ويقوي الجسم ويعش العقل"⁽²⁵⁾. نقف عند "يوسف بريس" في القصص "هي" على مثال آخر مصور لهذه التناقضات إذ تكون القصص برمتها فاصلا بين صورتين صورة الأنثى "هي" في وثيقته المتفاحة وغموضها الشهي الذي ينطوي عليه العنوان وتصوره بعض فواصل القصة تصورا رائعا، وصورة هذه الأنثى فاجعة تكشف في آخر النص معبرة عن فصاحتها وتشوّهها التام إذ يقول الراوي في الموضع الأول: "الصبر كرسى عرش ممنود، والجدران لوحات بانورامية حية والنور المصنوع مختلط بنور القمر بلا تفرقة، وبأصبعها أشارت وسرّت، وبأصبعها أشارت وتوقفت عند قلمي السريير وخلعت ملاهي وأشارت وأقبلت جوارى [كذا] حملني إلى الحمام... لكأنا كل نساء العالم قشور وهي قلبهن جميعا، أصماهن، كل ما فيهن من رقة وحنان ولون"⁽²⁶⁾. يقول الراوي في الموضع الثاني آخر القصص: "وجاءت اللحظة واسترخت فوق الفرش تناديني، ولبيت النداء. وأشارت وأطقت الأوار وأشارت وإنطفا القمر. وتحسست جسدها وأنا ذئب معها في قبلة وإشعرت يدي وهي تلامس فخذا وكانت خضنة مليئة بالشعر رفيعة طويلة كساق المعزة تنتهي بحافر كحافر الحمار، إكتشفت أن الأنثى

قرأتها، بل يمكن اعتباره حاملا لموقف نقدي مخصوص منها تترجم عنه "المعارضة الساخرة" Parodie إذ ينطوي العنوان على نقد لاذع ساخر لموقف تترجم عنه القصة القصيرة، وقد قصد المبدع إلى هذا قصدا حتى يبين فداحة المأساة وعمق الألم الذي يعانيه الإنسان. ويمكن أن نجد في القصص "خطبة" لـ "كريا تامر" مصداقا لما ذكرنا، يقول الراوي: "... والله ما كان سكوتنا على الأعداء عن ضعف إنما كان إياه وشما وترقا وثقة بالنفس. قالوا: نريد بترولكم قلنا: خذو بترولنا، فنحن أحفاد حاتم الطائي. قالوا: أعلنوا حربا شعواء على الأفكار المستوردة، فقلنا نحن أهل الكر والفرا، ونصبنا المشائق وشيئنا المسجون. أرواوا الأسبيلاء على مدينة فأعطيناها مدنا ومدنا كي نبرهن على أننا لا نبالي بهم، فإذا كانوا يملكون الطائرات والقنابل، ونحن نملك الخلق القويم والمبادئ السماوية، وشأن بين ما يملكون وما نملك، فنحن الأقوياء لأننا مسلحون بالروح والحق لا بالمادة الزائلة والباطل الزهوق..."⁽²⁷⁾.

إن هذه الخطبة تمحيل إلى مأساة تشرح واقع غلبت عليه الأباطيل والأوهام وأسكنت به روح السخرية المتوداء، لكأنه مشهد للضحك الدامي، إذ تنقلب الهزيمة الفكرية كراما وتوجه المشائق والمسجون غير وجهتها ويعري التناقض الصارخ حتى في مستوى العبارة المبادجة التي لا تؤثر ولا تقع، ففرغ الخطبة من محتواها مثلما تفقد الأشياء معانيها، وينسحب العقل الخلاق ليوضح المجال للخرافات والأوهام وتغدو العيون العمياء عيون العرافين أداة الكشف والاكتشاف، إذ يقول الراوي في القصص "إشارة" لـ "إبراهيم الكوني" "الرفاس كنز واكتشاف للكنز مشروط بوجود الطلمس... مفتاح السر. فإين طلمسك ليها الثمرة المحرقة؟ أهو بين يدي العرافين حقا كما يؤكد الأهلالي؟ دعونا نطرق باب العرافين ونقرأ في عيونهم المجهولة، العمياء دائما. عيون العرافين في الصحراء دائما فارغة وعياء. ويقول العارفين للرحل إن هذه عاهة طبيعية

حتى ولو ضجبت أسماءهم بقوّة المدافع وأزيز الطائرات المهاجمة⁽³⁰⁾.

إنّ معنى القصة القصيرة بمفارقاتها الحادة إلى تغييب الفهم الكليّ عن ذهن القارئ هو بالأساس حتّ واستفزاز له حتّى يركب فكره ليصل إلى إدراك منطقها الذي يظلّ ممعنا في الاحتجاب والتوحش والإنفلت، ويعيد بناء عالمها المتداخل المختلط إذ تتعمّق لديه حالة الإحساس بالتهميش والإقصاء والغربة في عالم نهالت حدوده بين ملاك وشيطان وسقطت ورقة التوت التي تستر عورته، وإننا لنجد في تعليق "محمد الماعوط" على قصص "زكريا تامر" مصداقاً لما ذكرنا، إذ يقول "عندما يأتي القارئ إلى نهاية هذا الكتاب العجيب يشعر بأنه محاصر كالقلم في المبراة. وآله عار من كل شيء في أقصى صقيع عرفه القدر، ولا يملك شيئاً سوى راحتيه يسرّ بهما وسطه. وهو في وفقته الصلابة والمخلة تلك على رصيف المائة مليون أو أشبه، لا ينقصه إلا إطار في قاعة محاضرات، وبخانة في علم بقاء الأنواع" يشير إليه بطرف عصاه أمام طالبيه ويقول: كذا ندرس يا أولادي من قبل كيف يتطور المخلوق البشري في مناطق كثيرة من قرد إلى إنسان والأبن سدرس كيف يتطور المخلوق البشري في هذه المنطقة من إنسان إلى قرد وأهله وحكامه يتفرّجون عليه من النافذة وهم يضحكون⁽³¹⁾.

(5) خاتمة:

لقد سعينا من خلال هذا البحث إلى سبر العلاقة بين العناوين والأقصوصات بغية تبين خصائص التفاعل النصّي بينهما وإستجلاء الطبيعة الإشكالية المتحمكة في علاقة (عنوان / أقصوصة) وما تتطوي عليه هذه العلاقة من مقاصد فنيّة جماليّة ولجناسيّة، وتوصلنا إلى تعريف العناوين في القصة القصيرة تعريفاً قادنا إلى تبين تنوّع الحقول الدلالية التي تعود إليها وإستنتاجنا من ذلك سمي القصة القصيرة اللّووب إلى إستدعاء النصوص التراثيّة من خرافة وأسطورة وقصص دنوي وسير.. إضافة إلى إنفتاحها على أجناس السرد الحديث مما

التي لنا غائص فيها كانت مؤخرة رجل المشدود⁽²⁷⁾.

ليس هذا الغموض والبعث الذان يلقان العلاقة بين العنوان بأعبارها علامة دلالة ونصاً مكتزاً بالمعاني، والقصة القصيرة بإعتبارها نزاعة إلى التركيز والتكثيف، إلا مدعاة لإحكام طرف أساسي في عملية الإبداع ألا وهو المتلقي الذي عدا مع مدرسة كونستانس الألمانية "مركزا جديداً للتحليل"⁽²⁸⁾ ويؤرة أساسية في تحديد المقاصد والرؤى. إذ يستند المتقبل إلى ثقافته وذاكرته وجملة معارفه لينزل النصّ في "الفقّ إنتظار" له خصوصياته وضوابطه. يعتقد "هانز روبرت يلوين" أنّ العلاقة بين الأدب والقارئ تشمل على دلالة جمالية وتاريخية وهذه الدلالة الجمالية تعتمد أول ما تعتمد على لّاه بعد المرّة الأولى من القراءة يقارن القارئ قيم العمل الجمالية مع أعمال أدبية مقروءة من قبل⁽²⁹⁾.

إذا فسنا الأمر على جنس القصة القصيرة المعروف بتمرّده الدائم وإفلاته من ضوابط جنسه جاز لنا أن نتحدث عن خيبة التّقبل التي يحدثها عنوان الأقصوصة وبديهيّتها المعشبة للأبصار في نفس المتلقي الذي لا يملك إلا أن يقيم الرّوابط ويبحث عن الصّلات المعشبة بين مختلف اللّوولن السّردية، حتّى يعيد تركيب التفاصيل ويبني لنفسه منطقاً جديداً يتقبل وفقه النصّ ويدركه على ضوئه. من هنا يكتسب القارئ قيمته المضافة فيصبح طرفاً فاعلاً في إنتاج الدلالة وفي فكّ عزلة النصّ عن منابعه وسياقاته وحيثه في زمنه ومكانه إذ يقول الراوي في أقصوصة "الغريب لحسن النّصر: كانت رسالة لاغية لنذكر للتاريخ ولنا مولع مثلك بالكتابات اللاغية ذكر التاريخ. فضبط للتاريخ لا يعتني به إلا أولئك الذين يعيشون بعيون مفتوحة، ولذان متيقظة طوال الوقت أمّا غير هؤلاء ممّن تغلبت عليهم حالة الانسلاخ بمجرد أن يركبوا ظهر البحر فإنّ الشّمس التي تتراقص في عيونهم بما يشبه قوس قزح تجعل العوالم والفصول تتداخل نديم ويختلط عندهم اللّيل بالنّهار، فلا يستطيعون من أحلامهم الغريبة

تحدد مسار تفاعله مع مولا السرد وطرق بذاتها والخلفيات التي تقف وراء كل ذلك.

إذا كانت القصة القصيرة تسعى دوماً إلى التفتيت والتشظي وهزيمة البطولة وتمزيق أوصال المنطق الحدثي فإتباعاً كثيراً ما تحقق بدولها المستعمر عن العلامات التي ضبطها العنوان وحاول أن يوجه القراءة فيلتها إكتمالها الفني ومتعتها وجماليتها بسخريتها السوداء وعزلتها الفاضح ومحافظة على صلات غير معلنة لا تخرجها عن إصالتها بالواقعي واليومي ولا توقعها في آتون السطحية والخطاب المباشر الفج.

الطبيعة المضللة للعبية للنصية أي العنوان ليست إذا إلا مقصداً إبداعياً تسعى إليه القصة القصيرة بسبب من طبيعة جنسها الذي لا يعيش إلا في فضاء العتمة والمواربة، إنه عنوان يمارس عبره المتبرقع برداء الإقصاء والإبعاد حتى يحافظ على رابطة مغلفة دوماً تشده إلى القصة القصيرة وليترك بينها وبين أصالة نسبها حجاباً يسعى القراءة دوماً إلى هنكه ولكن أتي لها كلكم والكلمز يبحث عنه دائماً "أناس مجهولون لم يرهم أحد... وربما لا وجود لهم... ليست الكنوز كلها منكاً موقوفاً على أولئك للجنود المجهولين؟ ولهذا فإن الجواب الخائب، العنمي، دلماً فيه لوعة، وربما هزيمة"⁽³²⁾.

الهوامش:

(1) رولان بارت: نظرية النص، ترجمه إلى العربية منجلي الشملي وعبدالله صولة ومحمد القاضي، حوايت الجامعة التونسية عدد 27، منشورات كلية الآداب بجامعة تونس، 1988، ص 69.

"محدد جيرار جينلت" في كتابه "Palimpsestes" خمية أعماط من العلاقات النصية هي:

- النصية "L'intertextualité" ويمكن هذا بحضور نص في نص آخر عن طريق الإقتباس (citation) أو السرقة (plagiat) أو الإلماع (allusion).

- الملحقية النصية "paratextualité" وتحد بعلاقة النص بعتيته أي بالنصوص الحلاقة به، ويعد "جينلت" هذه العلاقة منجماً من الأسلة التي يعسر إيجاد أجوبة لها، وهذه العلاقة هي المقصودة في بحثنا.

- النصية الواسفة "métatextualité" وهي العلاقة المعروفة بالشرح.

يجعل القصة القصيرة جنساً متفاعلاً يحل موقعاً ببنياً في منظومة الأجناس غير أن هذا الموقع ليس ثابتاً بحكم النزوع المستمر في القصة القصيرة إلى التمرد على الثوابت والانقراض على المستلمات، فرغم إستدعائها لمختلف الأجناس السردية وغير السردية إلا أن القصة القصيرة لا تنفد نزوعها الدائم إلى المغايرة والتجديد، وحنينها إلى أجدادها لا يمنعها من أن تكون أكثر الأجناس حداثة.

لعل العناوين أي عناوين الأقصوصات تعدد في أغلب الأحيان إلى أن نقيم تناقضاً ما بينها وبين الأقصوصات ذاتها فتكتسي بذلك طابع التحفيز الاستعاري عن طريق ما تنطوي عليه من مقارقات حادة تدعو إلى قراءة العنوان وفق نظرة تنفادي خطية الدلالة وتبحث في تداخل الأساق وتشابكها لا في منطقها الظاهر المنطقي.

لقد تبين لنا أن العناوين ليست واجهات تفسيرية أو توضيحية تغتم القصة القصيرة بقدر ما هي عتبات / عتبات تعلق من معانيضها الساخرة أو محاورتها الملتبسة للتمن السردية الأقصوصية، حتى أن الإلتطاع الذي يحصل لنا من الربط بين العنوان / الأقصوصة يدفع التحليل إلى أقصى درجات التعقيد ورفض المستلمات وعدم الإسكانة إلى النتائج المقلية، وكثيراً ما استحال فهم هذه العلاقة فهما كلياً إلا بالربط بين مختلف النصوص وتزويلها في سدايقها العام داخل جنس القصص القصيرة ذي الحدود الزبنيّة التي تنبث عن كل تعيين وضبط.

إن قاعدة العلاقة (عنوان / قصة قصيرة) تنطوي على عاملين أساسيين هما الإبداع والتقبل، فلا يمكن أن نجد طبيعة الربوط بينهما إلا حين نعي قيمة العنوان بأعباءه نصاً موازياً له مقاصده وبنيتة المخصوصة التي تجعله يكتسي قيمة فنية لا تقل عن قيمة الأقصوصة ذاتها، فهو ليس تابعا لها بالمعنى التهجيني بل هو "اللذ الفني" الذي له مكانته وسلطته في نسج العمل الفني وفي ثقافة المتقبل ذاته، هذه الثقافة التي تكتظ بالنصوص والرؤى والأفكار

Tzvetan Todorov : Poétique de la (15)

P115، 1978، Seuil، ed، prose

(16) شارلزماني: التحفيز الاستعاري في القص القصير، ورد ضمن القصة الروائية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم خيرى دومة، مرجعة: أ.سيد البهراوي، دار شرفيات للنشر والتوزيع، ط1، 1997، ص80.

(17) بوريس إيجيبانوف: حول نظرية النثر، ورد ضمن نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص112.

(18) شارلزماني: التحفيز الاستعاري في القص القصير، ص80.

(19) نفسه، ص80.

(20) زكريا تامر: التمور في اليوم العاشر، لقصص "الفتى"، ص50.

(21) نفسه، ص51.

(22) نفسه، ص52.

(23) نفسه، لقصص "خطبة"، ص8-9.

(24) إبراهيم الكوني: القمص، لقصص موك الترفل (إشارة)، ص8-9.

(25) زكريا تامر: التمور في اليوم العاشر، لقصص "البطل"، ص11.

(26) يوسف إدريس: بيت من لحم، لقصص "هي"، ص136-137.

(27) نفسه، ص137.

(28) ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية للنظرية التلق، دار الفروق، صان، الأردن، ط1، 1997، ص146.

(29) نفسه، ص146.

(30) حسن نصر: 52 ليلة، لقصص الغريب، ص48.

(31) زكريا تامر: التمور في اليوم العاشر، الغلاف، مقدمة محمد الماغوط...

(32) إبراهيم الكوني: القمص، لقصص موك الترفل (للكز)، ص7.

- النحديّة النصيّة "transtextualité" وهي العلاقة التي توجد بين نصين يكون أحدهما إتياعا للنص الآخر، أي تؤكّد نصّ عن نصّ سابق له في الوجود.

- الجامعة النصيّة "l'architextualité" وهي العلاقة المتمثلة في الإشارة الملحقة النصيّة التي غالباً ما تتحدّد جنس النصّ مثل (رواية / شعر / محارلات...).

la, Gérard Genette : Palimpsestes (2)

Seuil، ed، littérature au second degré P.14.15، 1982

seuil، ed، Gérard Genette : Seuils (3) P.7، 1987

(4) محمد فكري الجزار: العلوان وسيمبوتيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص7.

(5) فيكتور شلوفسكي: بناء القصة القصيرة والرواية، ضمن نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للنشر والتوزيع، ط1، 1982، ص122.

(6) إين منظور: لسان العرب، للمجلد العاشر، ط جديدة محققة، دار صادر، بيروت، ط3، 2004، ص312.

(7) محمد فكري الجزار: العلوان وسيمبوتيقا الاتصال الأدبي، ص15.

(8) يوسف إدريس: بيت من لحم، لقصص "لكن لأبد يا ليلي أن تضيلي للوراء"، ص12.

(9) نفسه، ص15.

(10) حسن نصر: 52 ليلة، لقصص "ورقة نظيفة ببضاء"، ص70.

(11) خيرى دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة 1960-1990، الهيئة المصرية العامة للكتاب (دت)، ص76.

(12) نفسه، ص76.

(13) سامية محرز: المفارقة عند جيمز جويس وإميل حببي، مجلة البلاغة المقارنة للآ، القاهرة، العدد4، ربيع 1984، ص35.

(14) يوسف إدريس: بيت من لحم، لقصص "حسّ الكرسي"، ص115.

استراتيجية العتبة عند الطاهر وطار

الأستاذ: باحدي مختار.

النقاد، عتباته تحبل بالشعرية والدلالات لأنها تعد مياجا مهما يحيط بالنص، إلى جانب الحواشي والهولمش والمقدمات والمقدمات والأدلة الأيقونية.

لَمْ تَر أن العنوان مرتبط بالنص ارتباطا شديدا، إذ أنه يقف في بوابته ومدخله والعتبات التي من ضمنها العنوان تُمسج خطابا روايا عن النص الإبداعي، وترسل حديثا عن المجتمع والعالم، فإنها شديدة الارتباط بالنص أن العنوان يتخذ أهمية كبرى عند ربطه بالنص، فهو يخفي النص ويكتفه عبر الاختصار أو الحذف، لكن دور المتلقي يتمثل في فك هذه الرموز للوصول إلى مغزاه مرورا بمراحل تُمسك من الحصول على المعنى الإجمالي للنص، ولولى هذه المراحل معرفة مغزى العنوان حيث يتوجب فهم معاني العبارات المعجمية وبنية الجملة، فمقاربة العنوان باعتباره بنية صوتية وصرفية وتركيبية، للوصول إلى المعنى، ويمكن مقاربة العنوان من خلال المرتكزات التالية:

- 1- البنية
 - 2- الدلالة
 - 3- الوظيفة
 - 4- القراءة السبائية من العنوان إلى النص ومن النص إلى العنوان.
- على ضوء هذه المقاربة نلغى العنوان مرآة عاكسة للنص، وتضاريسه السطحية والعميقة، ومن ثم فالعنوان هو النص، وترتبط بينهما

ليس الطاهر وطار كاتكرائية من كاتكرائيات الرواية العالمية فحسب، بل هو طبيب جراح، أصم مشرطه في جسد المجتمع الجزائري ليشك كبد الغطرسة لقد لمتلا بخمره الحياة، لكنه لم يرتشف الألداح لأن رواياته فيما أرى وكما هو واضح نتاج موهبة أصيلة أصالة ذات دلالة، وأنها كانت ومازالت وستبقى جديرة بالقراءة والذكر.

لقد علم للرجل الحر في السجن أيامه، كيف يسبح حامدا، كما أنه لى على نفسه وهو عراب الرواية الجزائرية غير مدافع، أن تكون تجربته تغن بالحرية في قلب القيد باللامتناهي في قلب المتناهي، إنها تسيبحة حمد، وترنيمه شك، واحتفال بهذه الخبرة الراضة مهما يكن من الصعوبات، خبرة وجودنا البشري على ظهر هذه الأرض، إنه المصباح الذي اختارته العناية الإلهية لكي يذيب للظلمة التي تخفرت حول قلوب الجزائريين، التي شملت أرض سبخة عارية تتألم الطبيعة مرها القديم الذي لا يسبر له غور.

إن تجربة الطاهر وطار الروائية تشهد بغناه وتعدد أوتاره، مما يغفر الاهتمام الذي يلقاه اليوم من لدن النقاد والدارسين سواء بسواء، ومنه كان كوكبا دريا في سماء الأدب العالمي الحديث.

تتهض هذه الورقة على استراتيجية العتبات عند الطاهر وطار والتي هي أروع من أن تقتصرها شبكة النقاد المتخلفة، لأن الرجل يضع عناوينه بعناية متناهية في الدقة، ويبنى عتباته على أرضية صلبة لا تهزها أعاصير

¹ مجلة الكلمة العدد الثاني فبراير 2007 - مقال للدكتور جميل حدادوي موسم عقارية العنوان في النص الأدبي ص 25.

1_ إستراتيجية العبء * seuil * في رواية الزلزال:

ينطلق الطاهر وطار في رواية "الزلزال" من منطلق إيديولوجي يتمثل في ظروف الجزائر كبذل تقدمي خاص ثورة تحريرية كبرى تحتم عليه اتخاذ الحل

الاشتراكي وسيلة للبناء الاقتصادي والاجتماعي للجزائر الحرة، ففي رأيه أن الطبقة العاملة الكائنة قد قامت بدورها في تحرير التراب الوطني ومن ثم ينبغي أن تأخذ حقها بعد أن عانت أشنع صنوف الذل والهوان والامستغلال، لكن تطلعات هذه الطبقة تصطدم - من وجهة نظره - بأطماع الطبقة البورجوازية التي ترى أن المشروع الاشتراكي، والثورة الزراعية خطرا جسيما على مصالحها، وقضاء على الحقوق المكتسبة التي ورثها ومن ثم تقاوم بضروة، ويستكر هذا الزلزال الذي يحرك الأرض من تحت أقدامها فيثير الفوضى ويهلك الحرث والنسل². وهذا ما يذهب إليه فريد الزاهي في كتابه الموسوم: "الحكاية والمتخيل"

بذ يقول:

"بفتح العنوان من الخارج النص ليرمي بنفسه في الدلالة المرجعية التي تسكنه"³

لقد لجأ إلى الرمز في استخدام كلمة "الزلزال" التي تعبر عن الخطر الداهم، والعالم السفلي الذي يرمز إلى الطبقة الكائنة والعالم العلوي الذي يرمز إلى الطبقة الإقطاعية التي ينتهي إليها أبو الأرواح.

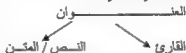
علاقة تفاعلية وجدلية، وهو تيمته الكبرى، والنص ما هو إلا تكملة للعنوان وتمطيلا له، فهو عبارة عن شرح وتوضيح، ونتيجة لهذه الأهمية التي يتصف بها العنوان أصبح هذا الأخير يحتل حيزا في الدراسات اصطلاح على تسميته علم العنوانية -TITROLOGIE-.

أحيانا يشي العنوان بالقضية المركزية التي تشكل الخيط الداسج بين العنوان ومضمون النص ونقطة الارتكاز، أو يكون العنوان مفاجئا لأفق انتظار القارئ:

فهل العنوان من الوسائل المستعملة لاستطاق النص ومعرفة الدلالة الحقيقية؟ وماهي العلاقة بين النص والقارئ؟

تشكل العنوانين انطلاقة ناجحة للتفسير النصي، وهي بصفة عامة مفاتيح ترشد إلى الأبواب التي يمكن الدخول منها إلى النص حيث يعرف العنوان بالمتن.

يذهب النقاد المغربي شعيب خليفي إلى أنه: علامة دالة على النص، وذلك من خلال ربط النص بعنوانه ليكون هذا الأخير "مضرا وشارحا، ولول ما يشد لفتباه القارئ، أما النص فما هو إلا تكملة للعنوان وتمطيلا له لذا من الصعب علينا فهم بعض النصوص بلا عنوان، فالعنوان يوحي بما هو للنص كقراءة أولية، والغالب على العنوان أنه لا يتفصل عن المضمون، فهو يرتبط به ارتباطا كبيرا لتغدو العلاقة تكاملية تفاعلية.



إستراتيجية العتبات عند الطاهر وطار:

¹ شعيب خليفي: هوية العلامات وبناء التأويل، دار الثقافة للطبعة الأولى يناير 2005 لتناجح، الجديدة، الدار البيضاء - المغرب ص 11.

² عبد الفتاح عثمان: الرواية العربية الجزائرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993 ص 135.

³ فريد الزاهي: الحكاية والمتخيل، دراسات في المرد الروائي والتقصصي، أفريقيا للشرق سنة 1991 دار البيضاء ص 74.

2 - إستراتيجية العتبة في رواية اللّاز :

في هذه الرواية " اللّاز " وهي سابقة عن الأولى يأخذ الطاهر وطار بتصور مختلف، يقول علاقات الواقع كما هي، لا يخلق الأشياء بل يكتبها أي يأخذ بمنطق التاريخ في جنبيه المتباطيء، والحزوني وفي قديمه الذي كلما اقترب من الاحتضار قفز ولقاء، ولذلك يظل التاريخ مفتوحا لا سقف له ولا قاع، ينسجه الرقص والانتظار، وقد ينسجه انتظار يظن أن المستقبل مستقر في الماضي.

إن لفتاح " اللّاز " على تاريخ مفتوح، وأبعادها عن اليقين القاطع يمنحنا النص مرونة عالية، ويسمحان بقراءة لا تعوقها الأحكام الجاهزة، إنها مسألة المتقف وذكرته المتقوبة، " فاللّاز " هو البحر بعينه، بل الشعب برمته، " اللّاز " موضوع تعددية العقل وحق الاختيار ومعنى الثورة في النظر والعمل¹.

يعتبر العنوان " اللّاز " ثريا للنص، حيث تحيل العنوان إلى استباق أفق الدلالة من الحاضنة المتن الكلي وتوحى العنوان إلى ذلك الترفع الكبير الممتد على مساحة المعنى الذي تعانقه البنى الدلالية، كما أنها (العنوان) قائمة على المفارقة اللغوية والحسن، فالحسن عند برغسون يرتبط بالزمنية المفتوحة، وعند باشلار بالحلم واليقظة .

3- إستراتيجية العنوان في تجربة في

العشق والموت في الزمن الحرائشي²
إن عنوان الرواية " تجربة في العشق " تركيب غير عادي، فالرواية في حقيقتها تجربة في الكتابة، تتخذ موضوعها كما يحدده المؤلف بوضوح - من رصد حركة

التحرير الوطني في الجزائر مما يجعل العشق فيها مجازيا، لا يشير إلى، مانتوقعة من جملة القراء المضوعين في العنوان من حالة الوله والحب بين الذكر والأنثى، وإنما يشير إلى ضرب آخر من التواصل الذي يكاد يرقى إلى مستوى التجريد الميتافيزيقي مع سر الكون وروح الثورة، وأشواق صنع تاريخ "بريء ومثالي يسير في خطوط مستقيمة لعالم وهمي لا وجود له، وعندئذ يتجلى لنا العشق هنا استعارة بادئة - تنطق- كما يقول البلاغون الجند بعبارة (هنا شعر) بدلا أن تقول (هنا رواية)² ولعمري تلك هي الخيوط التحليلية لاستراتيجية العنوان في رواية "تجربة في العشق".

4- إستراتيجية العتبة في رواية "الشعلة والدهاليز".

يرمز العنوان في الجزء الأول منه لكل الأفكار النيرة الجميلة النافعة، على حين أن للكلم الآخر منه يرمز لكل ماتخلف من الأفكار التي تتنصب عتبة كؤودا أمام الأفكار النيرة الخيرة

ومن زلوية أخرى اختبرت للشعلة رمز للخير لتكون أولا، والدهاليز بعده (رمز للشر) لأن الخير هو الأصل، والشر لا يولد غريما له، ولكن السؤال الذي يورق المثقفي هو: مادامت الدهاليز بعيدة الغور شديدة الظلام ضيقة المسالك ما عسانا نصطنع بشعلة ضلواها ذابل ونورها باهت؟³.

² د صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، دار سعاد الصباح، الطبعة الأولى، 1992 للكوييت، ص 140.

³ مجلة العربي: يونيو 1996، عدد 451، مقال للدكتور: عبد الملك مرتاض.

¹ فيصل دراج : دلالات العلامة الروائية، دار كنعان للدراسات والنشر الطبعة الأولى سنة 1992 دمشق، ص ص 228 - 229 .

ليل من النسيان ولم يلتفت إلى وظيفة العنوان إلا مؤخراً².

6 - استراتيجية العنوان في رواية "الولي الطاهر يعود لمقامه الزكي":

لقد شذ الطاهر وطار عن القاعدة المألوفة في عناوين رواياته السابقة إذ عنون روايته بعنوان طويل لا يضاهيه إلا عنوان رواية: " تجربة في المشق والموت في الزمن الحراشي ". إنها مرحلة النفس الطويل، والجمل المركبة، مع الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، فالعنوان مقرون بمكان، وهذه خاصية مميزة لرواياته، كما أعطى للعنوان موقعا استراتيجيا هاما، إذ تروا الصدرة بشكله وحجمه، وهو أول لقاء بين القارئ والنص، عنوان ساحر، أعطى أبعاد جمالية معينة للمتلقين، ولا بأس من القيام بعملية نشر لهذا العنوان الجذاب، فكله ولي: توحى بالسلطة والزعامة ولها أبعاد دينية وشعبية، صوفية ولا إخالها إلا ولاية لنية.

الطاهر: اسم علم متداول في المجتمعات العربية، خاصة المغاربية منها، يدل على النقاء، والنقوى، والعفة والنزاهة، والإستقامة، والشوق والبراءة.

يعود إلى مقامه الزكي: تتكون من عدة وحدات لسانية، فالفعل يعود، في صيغة المضارع يمثل امتدادا زمنيا واستمرارية وتطلعا نحو المستقبل، وموضوعة العودة تحبل بدلالات متعددة في مجتمعات وديانات مختلفة. والمقام له معنى مادي ومعنى روحي، والمقامات بالأساس مراتب ودرجات يرتقي إليها المريدون والمريدات.

5- استراتيجية العتبة في رواية "الحوات والقصر".

إن هذا العنوان المستوحى من أسطورة "علي الحوات" ليس إلا إشكالا من أشكال الواقع ضمن حدود المنظورات الشعبية المحدودة، و"علي الحوات" نفسه ليس إلا تجسيدا بين كافة أحلام الرعية المقهورة، والأداة الإستكشافية عما خفي من الأمور، يعني الوعي التاريخي بالشروط الموضوعية للوجه الإنساني، فالبعد التاريخي لعلي الحوات الحقيقي هو التاريخ نفسه بكل ما يحمل من تناقضات، ومنه تنتقل المبادرة إلى الطبقات المسحوقة لتخلق وتبدع والحوات والصياد يرمزان إلى الصبر والبحث في الأعماق والإلتذذ ببتجدد التجربة بين كل صيد، علي الحوات هو الشعب، والقصر (السلطة) حجر عثرة في وجه التطور، إن طبيعته الجوهرية "أن يكون إستغلايا".

لم يعد العنوان الذي يتقدم النص ويفتح سيرة نموه مجرد اسم يدل على العمل الأدبي، ويحدد هويته، ويكرس انتماءه لألب ما، بل صار أبعد من ذلك بكثير حيث أضحت علاقته بالنص بالغة التعقيد، إنه كما يقرر علي جعفر للعلاق:

"مدخل إلى عمارة النص، وإضائة بارعة وغامضة لأبهائه وممراته المتشابهة، لقد أخذ يتعدد على إهماله فترات طويلة وينهض ثانية من رماده الذي حجبته عن قائلته وأقصاه إلى

¹ واسيني الأعرج الطاهر وطار: تجربة الكتابة الواقعية، المؤسسة الوطنية للكتاب سنة 1989 ص 130 .

² علي جعفر الملاق: شعرية الرواية: علامات في النقد: المجلد 6 الجزء 23 سنة 1997 ص، ص 100-101

ذات الطرق غير المسالكة¹. أما "المخور" أو "المبغى" الذي تكور فيه أحداث الرواية، لصاحبه (العنابية) فيجلبنا إلى مسرحية "البلكون الكبير" هو "بيت الأوهام" لـ "جان جونييه" الذي يعتبر مسرحه تسييساً ونقدية وسخرية وهجاء وزدراء بالأوثان السائدة في عام 1957، حيث قامت السلطات المسؤولة في باريس بليقف عرض مسرحيته الجديدة "البلكون" باسم عدة ذرائع، يبدو أنه حتى سلطات باريس المعروف عنها التساهل الكبير بالنسبة لأموال الأدب والفن وشؤونهما استكثرت وقتها الظهور الساخر والمزري في مسرحية (جونيه) لرموز الدولة البرجوازية وسلطاتها أي الأسقف والقاضي والجنرال ورئيس البوليس.

في ماخور "البلكون" الذي تملكه وتديره المدام "إيريس" أي أن الدولة بسلطاتها القائمة ومقايئها القائنة وأدوات قمعها المستشرية هي الماخور الحقيقي² إنها سخرية المقموع، استراتيجية خطاب مقصود يقاوم به المقموع قائمة، وينزع عنه برلثته وذلك على نحو يخلع عن القامع أفنعه المخيفة، ويحيله إلى كائن يمكن مقاومته والانتصار على أدوات قمعه التي تتحطم مع بسملة السخرية الماكرة التي هي نوع من المقاومة إذا استخدمنا عنوان رواية الطاهر وطار "عرس بخل" إنه نوع من السخرية التي تؤدي دوراً بلاغياً مهما بوصفها أداة أساسية بلاغة المقموعين³.

بناء على استراتيجية محكمة حملها دلالاته ورهائنته، ووعثاء رحلته ومواجهة أهوالها، ومكائنها وضع الطاهر وطار عنوانه، فكان عنواناً وفيها لمنتته تتسحب عليه مقولة: "الطاهر عنوان الباطن"

حظيت العنوانين بأهمية كبيرة في المقاربات السيميولوجية باعتبارها أحد المفاتيح الأولية والأساسية التي على الملتقي الحضيف أن يحسن قراءتها وتوليها والتعامل معها إنها العتبة seuil التي على الدارس أن يحدد مواطنه قدمه عليها، ويوطن نفسه قبل إصدار أي حكم، لأن "الطاهر وطار" وغيره من الروائيين الذين نبؤوا مكانتهم على خارطة المشهد الروائي العالمي لا يصنعون عناوينهم عبثاً ولا اعتباطاً فهكذا عتبات هي مفاتيح إجرائية تمدنا بمجموعة من المعاني تساعدنا على فك رموز النص والوقوف على تضاريسه وطلاسمه.

7 - استراتيجية العنوان في رواية عرس بخل أو (بلاغة المقموعين):

البغال: هي حيوانات هجينة نتيجة لتزاوج الفرس والحمار، اكتسبت العديد من صفاتها المميزة، فالبغل صبر للحمار وقوة للفرس، وللبغال عامة مقاومة عالية للأمراض، ولكنها عقيمة ولا يمكنها التناسل، وبالتالي لا يعقل أن تتزوج.

تتصف البغال بالعناد، فيقال: "عبد كالبغل" وعندما يقسو عليها سامتها وهي سائرة في أعالي الجبال ترمي بحملها وتتحرر رمية بنفسها من فوق الجبل كما للبغال استخدامات خاصة في الجيوش، حيث لا يخلو جيش من سرية

جبلية للبغال تقوم بمساعدة القوات المسلحة في حمل الأحمال الثقيلة في المناطق الجبلية

¹ - شند AR.WIKIPEDIA.ORG/WIKI

² صادق جلال العظم: ذهنية التحريم - دار المدى للثقافة والنشر - الطبعة الخامسة - سنة 2007 سورية دمشق. ص 292

³ مجلة العربي. مارس 2009 العدد 604 مقال لـ: جابر عصفور تحت عنوان: سخرية المقموع. باب الدراسات

- 04- الشبعة والدعالي: منشورات التبيين -
الاجلطة سلسلة الإبداع الأدبي الجزائر 1995.
- 05- الولي الطاهر يهود إلى مقامه الزكي المؤسسة
الوطنية للكتاب الجزائر.
- 06- عرس بن: دار البحث للطباعة والنشر
قسنطينة 1980.
- 07- الحوات والقصر: دار البحث للطباعة والنشر
قسنطينة 1980.
- ثقيا: المراجع:**
- 01- شعيب حطفي: هوية العلامات وبناء
التأويل. دار الثقافة للطبعة الأولى يناير 2005 الجديدة
الدار البيضاء المغرب.
- 02- عبد الفتاح عثمان: الرواية الجزائرية -
الهيئة المصرية العامة للكتاب طبعة 1993.
- 03- فريد الزاهي: الحكاية والمتخيل: دراسات
في المرد الروائي والقصصي أفريقيا الشرق سنة
1991 الدار البيضاء المغرب.
- 04- فيصل دارج: دلالات العلامات الروائية:
دار كنعان للدراسات والنشر للطبعة الأولى دمشق
سوريا 1992.
- 05- دة صلاح فضل: أساليب المرد في الرواية
العربية: دار معاد الصباح-الطبعة الأولى 1992.
- 06- واسيلي الأعرج: الطاهر وطار التجربة
الواقعية: المؤسسة الوطنية للكتاب سنة 1989 الجزائر.
- 07- صادق جلال العظم: ذهنية التحريم، دار
المدى للثقافة والنشر -الطبعة الخامسة سنة 2007
دمشق سوريا.
- ثقتا: الدوريت:**
- 01- مجلة الكلمة : العدد الثاني فبراير 2007.
- 02- مجلة العربي: العدد 451 يونيو 1996.
- 03- مجلة العربي: العدد 604 مارس 2009.
- 04- علامات في النقد: المجلد السادس والجزء
السادس، الجزء الثالث والعشرين (23) سنة 1997.
- رأبعا: المنافذ.
- 01- الموقع/ AR.WIKI PEDIA .ORG
WIKI

يمكن للدراس المحترف أن يقف على
القواسم المشتركة بين مسرحية
"البلكون-: (جان جونييه 1957) ورواية
"عرس بخل" للطاهر وطار، ولتصوره بلهج
بملاء فيه: ما أشبه القليلة بالبراحة وما أنتن
السباسة عندما تدخل في مرحلة الحيض اليوم
وغدا ؟!

بهذه الأفكار أردت أن أحفز القارئ على
الحفر في المونة الروائية " للطاهر وطار
ليقف على استراتيجيات العتبات في متونه،
ومهما تكن الآراء في أصله فإنه لا مشاحة
دخل التاريخ الأدب العالمي من بابها الواسع،
وليس أقل منجزاته شأنًا لأنه كتب مأساة
الإنسان العادي بعد أن كان أبطال ماضي
الماضي من الملوك والأمراء، وكشف عن
نابيع البذل والشجاعة والجد في البسطاء
المسحوقين المقموعين، تحت آلة الرسمية
التي لا تعرف في سبيل الربح العادي رحمة
بأحد.

يبقى في الختام لأن أضيف أن وطارا قد
كان منذ خمسينيات القرن المنصرم من الوجوه
الحاضرة في المشهد الأدبي العربي بوصفه
أحد رواد الفن الروائي والقصصي والمعارض
ذي الضمير الملتمزم بقيم العدالة والحرية
والنزاهة في عالم لا يفتأ يمسق هذه القيم
بالأقدام يوما إثر يوم.

قائمة المصادر والمراجع المصادر:

- 01- الزنزال : المؤسسة الوطنية للكتاب
الجزائر 1981 و 2005.
- 02- اللال: المؤسسة الوطنية للكتاب 1974
الجزائر.
- 03- تجربة المشق: مؤسسة عيال للدراسات
والنشر الطبعة الأولى 1989 بقرص.

الأسلوبية في النقد الجزائري المعاصر

محمد مـ

التي كانت سائدة⁽²⁾ فإن كثيرا من الملامح الأسلوبية المعاصرة تتقارب مع المفاهيم البلاغية العربية، وربما امتزجت أيضا بتيار النقد الجمالي أو النقد الجديد الأنجلوساكسوني، الذي تتقارب رؤيته النقدية كثيرا مع الرؤية النقدية الأسلوبية خاصة في ما يتعلق بقصر عناية الدراسة النقدية على النص مجردا من سياقاته و توجيهها إلى البحث عن الجانب الجمالي فيه⁽³⁾. وعلى هذا الأساس، وجدنا أنفسنا ملزمين بنقصي الملامح النقدية التي يمكننا أن نعتبرها - ولو تجاوزنا - آلهامات الأولى للنقد الأسلوبية في الجزائر وإن كانت في معظمها عتوية استمدت مرجعيتها من بعض دعاة النقد الفني في الوطن العربي، ولم تظهر في الممارسة النقدية إلا وهي منتمجة مع رؤية نقدية قد تكون متقدضة معها أحيانا.

وذلك قبل أن تنتقل إلى معاناة الأسلوبية كنظرية غربية وظفها النقد الجزائري فيما وظف من مناهج أثناء تحليل النصوص الأدبية، وقد اتضح لنا بعد الإطلاع على المدونة التي اشتمل عليها البحث أن النقد الجزائريين في مرحلة تلقى الأسلوبية هذه، قد انقسموا فيما إلى اتجاهين، عي أولهما بتوظيف الأسلوبية بالموازاة مع توظيفهم لمفاهيم البلاغة العربية القديمة، بينما تجلت في الاتجاه الثاني محاولات الإفادة من مفاهيمها وإجراءاتها المعاصرة. لذلك كان هذا الاتجاه - في نظرنا - أحق بصفة النقد الأسلوبية

يبدو حظ الأسلوبية في الدراسات النقدية الجزائرية ضئيلا إذا ما قارناه بما نجده للسميائية والبنوية من الرواج بين أوساط الدارسين، ومع ذلك فإن النماذج القليلة التي كتبت فيها، كانت مضية لنا في محاولة الكشف عن ملائمتها تلقي الخطاب النقدي الجزائري لمفاهيمها، واللامح التي حكمت تطبيقاتها من لدن النقد الجزائريين. ولول ما تجدر الإشارة إليه، أن أغلب التطبيقات الأسلوبية في النقد الجزائري كانت موجهة إلى الخطاب الشعري، وذلك لتجانس دونهما الإجرائية، مع طبيعة النصوص الشعرية، من حيث قيامها خصوصا على دراسة أسلوب لشعر بوصفه انحرافات مبرزة عن مألوف الاستعمال اللغوي، أما النص السردي فإننا نجده يمتنع عن إعطائنا فرصة لدخول عالمه من خلال لغته، لأن اللغة فيه عبارة عن كوكبي من القيم الشعرية منها والبسيطة والنثرية الشائعة منها والعادية (...). ومن ثم يصبح مفتاح النص من الوجهة الأسلوبية أقل اقتدارا في تشخيص أنواع الأسلوبية الروائية...⁽⁴⁾.

ذلك وجدنا أغلب الممارسات الأسلوبية في النقد الجزائري، تناولت نصوصا شعرية بالدراسة والتحليل، مع تفاوت في تمثل لإجراءات الحديثة للأسلوبية وتطبيقها، إذ كثيرا ما وجدناها متلبسة بمفاهيم نقدية أخرى، بلاغية أو نحوية، أو حتى ممرجة أحيانا، بنوع من الانطباعية في المراسم النقدية.

وبذا كانت البنوية والسميائية جديتين على النقد الجزائري (بحكم أن ملامحهما لا نجد لها ظهورا إلا بعد إدراك النقد الجزائريين لإجراءاتها المختلفة جنريا عن المفاهيم النقدية

(2) كانت هذه إحدى النتائج التي استخلصناه من بحث قدمناه ليل

درجة أناستور من جامعة البليدة، أظفر:

* محمد مكاي: الشعرية النقدية الجزائرية المعاصرة - رؤية منهجية

-، عطور مستحضر، جامعة البليدة 2005

(3) عن حركة النقد الجديد يمكن العودة إلى: ميجان التروني و سعد

البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط 3، المغرب

2002، من: 312.

(4) عي ملاح، "مفاتيح تلقي الشعر من الوجهة الأسلوبية"، مجلة لغة وأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر 1999، ص:

ذلك لأن النقاد الجزائريين وإن حملت أعمالهم بعض السمات الأسلوبية - إلا أنها لم تتعد إشارات عابرة إلى بعض الخصائص الفنية لنصوص أو مدونات أدبية، وضعت أصلاً تحت رؤية نقدية غالباً ما كانت تاريخية أو اجتماعية أو انطباعية.

وما يلاحظ على هذه الإراءصات، هو أن صدورهما تزامن مع تقني النقد الماركسي بين أوساط النقاد الجزائريين، وما صاحب ذلك من أحادية في الأطروحات النقدية وانحطاط في مستوى النصوص الإبداعية من حيث تغليبها الواقع على الفن خاصة في مرحلة السبعينات، وهي المرحلة التي صيرت الخطابات الأدبية لا تعدو كونها منابر سياسية تردد نصوص التوجه الاشتراكي ومبادئه في لغة ركيكة وأساليب عقيمة، وتؤسس للغة أحادية استغرافية منكراً لكل المفاهيم والروى الاجتماعية الأخرى مثلما حكم عليها الدكتور علي ملاحي⁽⁷⁾.

عجل هذا الوضع بظهور ردة فعل نقدية تحاول إمساك الخط من وسطه بدعوتها إلى ضرورة صرف النظر إلى المقومات الجمالية في النص الإنساني، بدل قصره على المضامين الاجتماعية والتاريخية، أي ضرورة تغيير مسار العملية النقدية وتوجيهها إلى هدفها الطبيعي وهو النص، في ذلك دعوة ضمنية إلى ضرورة توجيه عتبة الخطاب الأدبي إلى تغيير التعامل الواقعي مع المفاهيم اللغوية إلى تعامل شعري.

وكثيرة هي الدراسات التي ظهرت آنذاك منادية بهذا التغيير، فقد افتتح عثمان حشلاف⁽⁸⁾ دراسته (الثراث والتجديد في شعر السياب) بمقدمة، يمكن أن نستشف منها بعض ذلك، حيث يبدو موقفه من الموضوع موقف الناقد الذي أدرك مر تردد النصوص واقتنع أن ذلك غير متعلق بمواضيعها بقدر ما هو كامن في لغتها الشعرية، التي انطلق في دراستها من تحديد مفهوم اللغة الشعرية على ضوء ما وجدناه في الثراث البلاغي القديم وخاصة عند "الجزراني" في دلائل الإعجاز، وفي بعض مصنفات النقد الفني، التي تجتمع كلها في أن المهم في الشعر هو ما يقوله الشاعر وليس ما يعنيه⁽⁹⁾.

(7) علي ملاحي، "شعرة السبعينات الخارئة والمفروءة"، منشورات الحافظة، ط1: الجزائر (1999).

(8) حشلاف عثمان، "الثراث والتجديد في شعر السياب"، ديوان

مجموعات جمعية ديوان ضبعة، الجزائر، 1986، ص: 176.

باب الدراسات

ينظر إلى ما أبداه نقاده من تمثال ووعي كبيرين في التعامل مع الإبداع تعاملًا أسلوبياً بالمفهوم النقدي المعاصر، الذي يستمد كينونته من مظان الأسلوبية الغربية مع مراعاة شديدة لطبيعة النص الأدبي العربي.

إراءصات النقد الأسلوبية في النقد الجزائري:

نعمل أول إشارة إلى المفاهيم الأسلوبية وإجراءاتها بالمنظور المعاصر، أي كتوجه نقدي جديد كانت من طرف الدكتور عبد الملك مرتاض⁽⁴⁾ وذلك عبر كتابه "الأمثال الشعبية الجزائرية"، أين درس أسلوب الأمثال الشعبية بعد أن قدم لذلك بتعريف للأسلوبية وتاريخها وأهم الأعلام الذين ساهموا في إخراج مفاهيمها إلى الوجود. ويمكن القول أن الدكتور عبد الملك مرتاض⁽⁵⁾ كان سباقاً إلى تبني المفاهيم النقدية الحديثة بين عامة النقاد الجزائريين، وذلك مثلما تشير إليه الدراسات⁽⁶⁾.

كما وجدنا دراسة أخرى، تعتبر من بواكير الدراسات الأسلوبية في الجزائر، قدمها الدكتور إبراهيم رماني⁽⁷⁾ عبر صفحات مجلة "أمال" تحت عنوان "منخل إلى الأسلوبية"⁽⁸⁾. وهي عرض نظري لمفهوم الأسلوبية تناول فيه الباحث (تاريخ المصطلح - اتجاهات الأسلوبية - مستويات التحليل الأسلوبية - الأسلوبية والبلاغة) من خلال اعتماد على مجموعة من المؤلفات العربية لأعلام الأسلوبية (د. ريفاتيير- ل. سبيتر - ش. بالي - ج. كوهين).

وبالرغم من هذه البدايات المبكرة للأسلوبية في النقد الجزائري، إلا أننا لا نصادف أي تطور لاحق، وكان على القارئ أن ينتظر ظهور دراسات الدكتور علي ملاحي⁽⁹⁾ وتور الذين المبدع والتي تعتبر أكثر إماماً واهتماماً بالأسلوبية، سواء على مستوى الأطروحات النظرية، أو مستوى تطبيقاتها على النصوص.

(4) عبد الست مرتاض، الأمثال الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات جمعية ديوان ضبعة جرت، (1982)، ص: 115.

(5) يوسف وعيسى: النقد الجزائري المعاصر - من البلاستية إلى الأسلوبية، منشورات بدار، الجزائر، 2002، ص: 148.

(6) برحيم رماني، محفل بين الأسلوبية، مجلة أمال، وزارة الثقافة.

حرر، ع 5، 1984، ص: 19. ويندوز أحمد وعيسى م.

لا ترى العالم عناصر متفككة متجذرة...⁽¹²⁾، وأن الألب «مهما» تسم بالواقعية فهو دائما رمزي وسبيل كذلك، فالفن لم يكن أبدا نسخة عمية من الحياة...». ومن هذه المعادلة تنطلق الرؤية النقدية عند إبراهيم زماني عبر كل دراساته والقائمة على تتبعجماليات النص الأدبي في كيانه اللغوي، وفي واقع الحضاري أي أنه كان يبحث عن التجلي الفني للواقع عبرالأدب وكيف تشكل العلاقات الدلالية بينهما أي البحث عن الأفكار كمنسفة شية، كمفهوم داخل صورة، وذلك فالموقف الطبقي لا معنى له إذا لم يتحول إلى موقف شعري يجعل من القصيدة قضية يندرج فيها الكلي بالجزئي.⁽¹³⁾

يتضح هذا من دراستيه (المدينة في الشعر العربي الحديث) و(الخموض في الشعر العربي الحديث) اللتين تقصى عبرهما تجليات هذا الواقع وكشف عن الخلفيات الاجتماعية عبر التجليات الفنية لها في نصوص الشعر العربي الحديث، كما يظهر هذا جليا أيضا من خلال قراءاته النقدية التي ساقها حول بعض المجموعات الشعرية الجزائرية في كتابه «أسئلة الكتابة النقدية». حيث تتكشف فيها حصافة نقدية مبدعة تأخذ بالقارئ مباشرة إلى عمق النتائج المدروس، من حيث إلمامه العميق بماهية اللغة الشعرية والتي تعتمد قيامها على الإيحائية، والتناقص بين إيقاعاتها ودلالاتها، وتركيبها، وتحليلها في جو من الخيال واللامعقول كأطار مرجعي للبحث عن الشعر في الأدب⁽¹⁴⁾، وهنا يلتقي بمبدأ الشعريين القائلين بأن غاية النقد أو علم الأدب، أن يدرس أنبية الأدب أي ما يجعل من يجعل من عمل ما أدبا⁽¹⁵⁾.

لقد شكلت هذه المحاولات تأسيسا لا تجاه جديد في النقد الجزائري، وكانت حلقة وصل بين مرحلتين نقديتين تميزت أولاها بتركيز النقد الأدبي على جوانب لا دخل لها في إبداعيته، في

هذه الملامح النقدية نجدها عند ناقد آخر هو «الظاهر يحيوي» الذي قدم دراسة عن شعر مصطفى الغمري بعنوان (البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغمري)⁽⁹⁾، ويرى فيها ب... اللفظ هو رمز للمعنى والمعنى روح اللفظ وب... فضلا من هذا، فإن أي فصل (يقصد بين شكل والمضمون) هو عدم (كذا) للقيمة الأدبية...⁽¹⁰⁾

ولأنفك النافذ مبديا مسخه على الفصل الذي أثرته الرؤية الاجتماعية بين شكل العمل الإبداعي والمضمون الذي يحيل عليه، وذلك من طراز قوله:.... نعوذ بالله منها لنا وللشعراء المصابكين الذين جعلت منهم ملابس زمنية متذبذبة من ملابس المادة والصراع الطبقي وضيق عليهم الأفق حتى لم يعونوا يروا (كذا) غير سماء قصية وأرضا قصية، سماؤها وأرضها أجدلية التاريخية والصراع الطبقي...⁽¹¹⁾

لذلك حاولوا بقدر ما استطاعوا الجمع بين ثنائية الشكل والمضمون والآنزاع في النظر إلى الأدب من حيث أن مضمونه مدمج في لفته، متعلق بكيانه، داخل في بذائه وموروثه وحيته، وبالتالي لن نعم فضلا إذا ما جعلنا لفته كجملة من الأفكار التي نزع أنها سدر عفرته وتفرده وفنيته.

في هذا السياق شكلت دراسات الدكتور إبراهيم زماني نموذجا راقيا في تمثيل معادلة الأدب والواقع سواء على مستوى رؤيته النقدية النظرية، أو على معالجته النصوص الأدبية، وبالرغم من مسابرة لظهور المناهج الحديثة، إلا أنه وقف منه موقفا معتدلا من حيث يرى... أن الفكر النقدي هو الفكر المنهجي الشمولي المتوحد وفق انساق عقلية مسببة، عقلانية والذي يستند إلى قاعدة ثقافية صلبة وإلى إجراءات عملية محكمة وإلى نظرة بنوية شاملة،

(12) إبراهيم زماني، أسئلة الكتابة النقدية، المؤسسة الجزائرية للطباعة،

انفرا، 1992، ص: 23.

(13) نفسه، ص: 89.

(14) م، ص: 36.

(15) رومان باكوسون، «قصايا الشعرية»، ترجمة محمد الوبي

ومبارك حنونة، دار توبقال، ط 1، المغرب، 1988، ص: 35.

باب الدراسات

9 يحيوي الظاهر، البعد الفني والفكري عند الشاعر مصطفى الغمري، مؤسسة الوطنية للكتاب، دوق طبع، انفرا، 1983،

ص 27

10 مرجع نفسه، ص: 30

11 م، ص: 36

الموضوع، مما أوقعها في خلط منهجي لا أدل عليه من اضطراب الناقذ في التصريح بمنهجها العام فيها.

يقول في مقدمة الكتاب نقلاً قول محمد ناصر عني منهجه في دراسة من دراساته «... صاحب القارئ الكريم في أعماق هذا الإنتاج الممتد قرابة ثلاثين سنة (...) مستخرجاً منها لا من غيرها أفكار الشاعر ومواقفه ورؤاه...»⁽¹⁹⁾، ثم يعلق على ذلك بقوله «هذه رؤية المتبصرين ومنهج الباحثين المتشبهين الجادين وهذا المنهج هو ما يصطلح عليه في الدراسات الأدبية بالمنهج النصي، وهو الذي يعول الدارس في الكشف والوقوف عن (كذا) مواقف الشعراء الفكرية ورؤاهما السياسية واتجاهها تم العقيدة...»⁽²⁰⁾.

ثم يضيف في هامش الصفحة أن هذا المنهج هو عينه الذي اعتمد عليه في دراسة المؤلفات الفكرية والسياسية عند مفدي زكريا⁽²¹⁾، وبعد ذلك يعود لينعت منهج دراسته هذه بأنه مكون من مجموعة من المناهج «... أهمها المنهج الفني، والمنهج النصي، والمنهج الوصفي (كما لفاد...) من المنهج البنوي والمنهج الأسلوبية فيما يتعلق بالجانب التطبيقي من هذه الدراسة»⁽²²⁾.

وولضح من هذا أن الوعي بماهية المنهج غابت تماماً عند الأستاذ "بري"، بالشكل الذي جعله لا يدرك أن الأسلوبية والبنوية كلتيهما مصوبتان على ما عرف بالمناهج النصية، نظراً لاختصاصهما بالنص لا بالسياق، كما أن التعريف الذي يعطيه لمفهوم "المنهج النصي"، قد يصدق على أي منهج سبقي (البحث عن مواقف الأديب النفسية والاجتماعية، عبر النص) ولا علاقة له إطلاقاً بماهية المناهج النصية التي لا تبحث في الألب إلا عن الأدبية. أما حديثه عن منهج بنوي وآخر أسلوبية في دراسته هذه، فأمر لم نجد له حضوراً، إذ لا يعلق أن نجد الباحث يفيد من مفاهيم النقد التاريخي،

حيث طغت على المرحلة الثانية محاولات تأسيس نظرة علمية صارمة تجاه الأدب.

ولذلك كثيراً ما وجدنا أعمالا نقدية، تتبنى النظرتين معاً في دراسة واحدة، بالرغم مما يكتف ذلك من تناقص معرفي، وخلل منهجي، نذيع لسنسنا عن غياب الوعي بماهية المنهج في تلك المرحلة المبكرة نسبياً من عمر النقد الجزائري، قد يؤدي إلى تجزئ الدراسة، وتغيب الملامح الفنية للنصوص ضمن الحديث عن البعوامل التاريخية المحيطة بها.

يمكن التمثيل على ذلك بما لعمناه في دراسة قدمها الباحث "شلتاغ عبود شراد" عن حركة الشعر الحر في الجزائر، وهي دراسة تسميية تقصى فيها الباحث ظاهرة أدبية جديدة في الأدب الجزائري ولما كانت كذلك رأى أن عليه أن يفيد «من المنهج التاريخي في دراسة الظروف التي أحاطت بهذه الظاهرة وساعدت على نموها أو تثبيطها، سواء في المشرق العربي أو في الجزائر، أما حين يتجاوز الباحث الحديث عن البيئة التي نما فيها الشعر الحر وأثرت في تنويعه، فإن المنهج الفني يكون وسيلة إلى تحليل النصوص والوقوف عند خصائصها الجمالية ..»⁽²³⁾.

غير أن هذا الوقوف لم يمتد 30 صفحة (133 - 163)، تعرض خلاله الباحث إلى بعض العناصر الشعرية (اللغة، الموسيقى، الصورة، الرمز)⁽²⁴⁾، بوعي نقدي جمالي كبير، كان من الممكن أن يشكل رؤية نقدية راقية لولا أن الباحث جعل معظم البحث للحديث عن الحياة العامة في الجزائر، وتطور الشعر الحر والعوامل التاريخية والاجتماعية، التي لسهمت في ذلك، مما جعل المواصفات الفنية في الشعر الحر في حاجة إلى دراسة معمقة.

كما يمكن أن نلاحظ هذا أيضاً في دراسة قدمها الأستاذ حواس بري عن شعر مفدي زكريا⁽²⁵⁾، معتمداً على جملة من المناهج، اختص كل منها بجانب واحد من جوانب

61 شتاع عبود شراد، "حركة شعر الحر في الجزائر" المؤسسة

وحدة كتابات، بدون طبعة الجزائر، 1985، ص: 07

21 نفسه، ص: 163

28 بري حواس، شعر مفدي زكريا دراسة وتوثيق، ديوان

مضوعات جامعية بدون طبعة الجزائر، 1994، ص: 27.

(19) نفسه، ص: 14.

(20) نفسه، ص: 14.

(20) نفسه، ص: 20.

(21) نفسه، ص: 14.

تحقق نقلة نوعية في النظر وفي التعامل مع الشعر والواقع التاريخي...»⁽²²⁾

وعلى ضوء هذا التطور المبدئي راح يدرس مدونة شعرية ضخمة (22 ديوانا شعريا) .. منصتا للنص والنص فقط، لمعرفة أبعاد رؤية الشاعر الجزائري للحياة والواقع (...) ومدى تمرده عليها⁽²³⁾، وذلك من دون أي إشارة إلى المنهج الذي يستثمره فيها اللهم إلا تلك الإشارة من الدكتور «العريسي» نحو في تقديمه لهذا الكتاب بقوله «... إنه يؤسس لا تجاه أصيل في الأدب العربي ولكن بمحاولة إضفاء بعض من الحداثة على مصطلحه النقدي وكيفية تعامله مع النص الإبداعي»⁽²⁴⁾.

قسم الباحث دراسة تقسيما رباعيا باعتبار الملامح الأسلوبية التي استخرجها من النصوص الشعرية:

- أسلوب التقابل والتناظر والتضاد

- صور البرق الخاطف

→ النسق السريالي

- تجليات الرمز والأسطورة .

وحاول في القسم الأول تحديد بعض التقابلات والتضادات في المتن الشعري الجزائري على مستوى الصورة الشعرية وربطها بالحالة النفسية للشاعر في أغلب الأحوال، بغض النظر عن المصطلح الذي يستعمله (أسلوب التناظر والتضاد) والذي يؤكد غياب التمكن المصطلحي عند الناقد، إذ من شأن هذه الملامح أن تكون خصائص أسلوبية أثرت في تكوين شعرية النصوص المتمثلة في أسلوبها العام، وليست أساليب قائمة بذاتها، ومعنى هذا أن الناقد يخلط بين مفهوم الأسلوب والخاصية أو الظاهرة الأسلوبية في أي نص إبداعي. وهذا بغض النظر عما إذا كانت تلك الخصائص حقاً، أساس شعرية القصائد المدروسة، إذ كثيراً ما يستشهد الناقد ببعض الآليات التي يقتصر منها على التضادات اللغوية، متجاهلاً التشكلات الصوتية، الإيقاعية فيها، ومن يقرأ تحاليل الناقد يحس وكان شعرية

والنقد الاجتماعي. وبعض المفاهيم البلاغية القديمة ثم يحصب ذلك على البنيوية، التي لا نجد لها أو لمصادرهما حضوراً بين قائمة مصادر البحث ومراجعته، باستثناء كتابين في الأسلوبية هما كتاب «الأسلوب» لـ «معد مصلوح»، وكتاب بناء لغة الشعر لجان كوهين، اعتمد عليهما الباحث في حديثه المقتضب عن مفهوم الأسلوب ومفهوم لغة الشعر.

ويتضح من خلال ما سبق أن النقد الأسلوبي عند جملة النقاد الذين أتينا على ذكرهم لم يعد كونه إشارات عابرة شكلتها محاولات البحث عن تجربة نقدية تقوم على تتبع المكونات الفنية للأدب ورد الاعتبار إلى هيكله الجمالي وذلك موازاة مع دراساتهم التاريخية والاجتماعية، لذلك سيكون من إعانت الفكر، التسليم بوجود نموذج نقدي يستدعي وصفه بالأسلوبي المعاصر بين تلك الأعمال، القائمة أساساً على نظرة نقدية تكاملية لمفهوم الإبداع الأدبي.

ولم يكن هذا السلوك النقدي متعلّقاً بمرحلة معينة بقدر ما كان سمة باقيه عاصرت النقد الجزائري حتى بعد رسوخ المذاهب المعاصرة فيه، ذلك أننا صادفنا أعمالاً نقدية - نجهز بانتمائها الصريح إلى النقد الأسلوبي - إلا أنها على صعيد المراس التطبيقية بعيدة عنه تماماً. ويمكن التمثيل على ذلك مع الأستاذ «عبد الحميد هيمة» الذي قدم دراسة بعنوان «التيّبات لأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر» يظهر من العنوان الذي اختاره الناقد لها، أنها تصب مباشرة في إطار القراءة الأسلوبية المنهجية المحكومة بأطر علمية تقن إجراءاتها ومصطلحاتها، إلا أن القارئ سيصاب بخيبة توقع - بتعبير نظرية القراءة - حين لا يصادف سوى بعض التحاليل السطحية المجردة من أية قاعدة نظرية يعتمد عليها الباحث، وللتأكيد على ذلك سنحاول استخراج الملامح العامة لهذه الدراسة من خلال هذا العرض الوجيز

حاول البحث في دراسته استخراج بعض الملامح الأسلوبية في شعر الثمانينات في الجزائر لنتطرق فيها من حكم معيق مؤداه أن «قصيدة الثمانينات في الجزائر استطاعت أن

(22) هيمة عبد الخديم، تيّبات الأسلوبية في الشعر الجزائري لتعاصر شعر شباب نموذج، دار هومة، الجزائر، 1998، ص: 12.

(23) نفسه، ص: 13.

(24) نفسه، ص: 05.

لعل تلك الالتفاتات من النقد الجزائريين إلى الجانب الفني في العمل الأدبي، كانت بحسبنا منهم بوجوب الاعتناء بالأدب من حيث هو تعبير جميل مؤثر قبل كل شيء.

وبالرغم من تواضعها - باعتبار اقتربها إلى الرؤية الأسلوبية - شكلت هذه الممارسات ما أمكننا تسميته بالإرهاصات الأولى للنقد الأسلوبية في الجزائر، مع أنها لم تصرح بانتمائها إلى الدراسة الأسلوبية التي بدأت ملامحها المنهجية ترسم على خارطة النقد الجزائري، مع بداية التفاعل النقدي الجزائري مع الواقع الغربي وذلك عبر المؤلفات الأولى للدكتور "عبد الملك مرتاض"، وبعض المحاولات من نقاد آخرين سحلو التعرض إليهم من زاوية أن أعمالهم النقدية، وإن كانت تنبني المقولات النقدية الأسلوبية على المستوى النظري إلا أن تطبيقها على النصوص، أخذ منحى مغايراً، بحيث امتزجت هذه الممارسات بالمفاهيم البلاغية العربية القديمة، واستمدت كينونتها المعرفية من مقولاتها وإجراءاتها التصنيفية.

هذه السمة تتضح في المؤلفات النقدية الأولى للدكتور "عبد الملك مرتاض" مثل كتابه "الأمثال الشعبية الجزائرية" والنص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، وبشكل خاص في كتابه "بنية الخطاب الشعري"، وإن كان الدكتور "مرتاض" يطلق فيها من فضاء منهجية نابعة عن محاولة المزج بين التراث والحداثة في مقاربة الإبداع الأدبي.

كما يمكن أن نتجلى أيضاً عند نقاد آخرين، أمثال الدكتور "رابح بوحوش"، ومحمد طول الدين، وإن كانت أعمالهم متواضعة - مقارنة بما قدمه الدكتور "مرتاض" - إلا أننا فضلنا التمثيل بهما في هذا المقام أيضاً، نظراً لما حملته تجاربهم من ملامح بلاغية طففت على الملامح الأسلوبية عبرها.

قدم الدكتور مرتاض للمكتبة النقدية الجزائرية كما وفيرا من الدراسات الأدبية، وقد سبقت الإشارة إلى أنه كان أول ناقد جزائري يجهر بتبنيته الأسلوبية في أعماله، ولما كانت دراساته من الكثرة بالشيء الذي يمنعا من إيرادها جميعا في مقالة كهذه، فقد أرتأينا الولوج إلى عالمه النقدي الأسلوبية من خلال دراساته بنية الخطاب الشعري، وهي الدراسة التي حاول الدكتور "عبد الملك مرتاض" من خلالها، وضع دراسة شاملة

هذه النصوص لا تعدو كونها صراعا بين الشاعر وواقع، وهذه السمة لا تحتاج إلى كثير تأمل حتى تتضح لأي قارئ⁽²⁵⁾.

ونمة عدة ملاحظات أخرى شتتت إليها في هذا النعم. نذكر منها حكمه على التكرار في الشتر بأنه «عملية حشو لا طائل منها» بينما هو في الشعر ليس كذلك⁽²⁶⁾، ومع إدراكه أن «الصورة المكررة لا تحمّل الدلالة نفسها بل تحمّل دلالة ثانية بمجرد حضورها للتكرار»⁽²⁷⁾، إلا أنه لم يكلف نفسه عناء البحث عن دلالات اللوازم الشعرية في القصائد، وهي المقاطع أو الجمل أو المبررات التي تتكرر في مطلع كل جملة شعرية، والأكثر من ذلك أنه لم يدرس هذه اللوازم من حيث هي خاصية جمالية متعددة من الشعراء، بل تعرض إليها حين تحدث عن التكرار باعتبار أنها تكرار للجمل.

وبعد أن أسهب في ربط دلالاتها، بحيرة الشعراء ومعانيهم، ورغبهم في التحول، يحتم كل ذلك بقوله «إن هذا التكرار فضلا عن دلالة النفسية يحمل دلالات فنية تكمن في تحقيق التغمية والخفة مما يضيف على النص قدرة أكبر في التأثير على الملقى...»⁽²⁸⁾.

ويعوز لدراسة التصور النظري للكمين بتحديد جرائته ونظرتها إلى العملية الإبداعية الشعرية المعقدة، ويتضح ذلك من حلال عدم اعتماد السائد على أي مصدر من مصادر التطوير النقدي الأسلوبية، بل كانت معظم أفكاره مستمدة من دراسات نقدية جزائرية سابقة عليه مثل دراسة الدكتور عبد القادر فينوح "الرويا والتأويل" التي يمكن القول أنها شكلت مرجعا أساسيا بالنسبة إلى النقاد "عبد الحميد هيمة". كما أن حجم الدراسة - عموما - لن يكون كافيا بالضرورة لإجمال الحديث عن مجموعة شعرية واحدة، فكيف بها وقد درست (22) ديوانا.

النقد البلاغي الأسلوبية في النقد الجزائري:

²⁵، عنه، ص 14

²⁶، عنه ص 16

²⁷، عنه، ص 46

²⁸، عنه، ص 56

الأدب متضمنة في شكل الكلام أي لفاظه، وليس في معانيه المطروقة، بالرغم من تباعد الزمن بين ظهور الرابين، ويمثل الرأي الأول التراث العربي ممثلاً في الجاحظ، بينما يتعلق الثاني بنقاد معاصر هو جون كوهن

والإيقاع - خصائص المعجم الشعري) وبدأ في دراسة البنية من حيث هي إفرادية وتركيبية معتمداً في ذلك على إثارة مجموعة من الأسئلة مثل « ما هي البنية الطاغية في قصيدة أشجان يمانية؟ الأفعال أم الأسماء؟، ثم من الأسماء ماذا يطغى فيها: التكررات أم المعارف؟، ومن الأفعال ماذا يهتم منها: الماضية أم الحاضرة أم المستقبلية؟... » (33) وغيرها من الأسئلة التي نهض بالإجابة عليها عبر عمليات إحصائية شاقة، رأى أنها « تقضي بنا إلى حصر الخصائص الاسمية العامة لنسج الخطاب » (34)

ومن النتائج التي توصل إليها بعد ذلك أن الأسماء الكلية هي التي تغطي على القصيدة، مقابل الأفعال وراح يعلن شيوع هذه الظاهرة « بأن المر بقد ما كان يحرص على الحركة الحديثة كان يشرب إلى إثبات الحال ... » (35) ومعنى أن هذا، أن الناقد اعتمد في تحديده افتراضاً تحويماً صرفاً، يقوم على أن الفعل مانل على حدث مرشط بزمن، بينما يجرد الاسم من الزمن إطلاقاً، مع ما في هذا من تعسف، أوقع الناقد نفسه في التناقض لأن كثيراً من الصيغ التي تجري مجرى الأسماء في صيغها الصرفية، تصب على الأفعال في عملها ودلالاتها، وصيغ (اسم الفاعل، اسم المفعول) خير مثال على ذلك، كما أن كثيراً من الصيغ التي أقصاها الناقد من الإحصاء (اقتصر على الأسماء المعرفة بال)، تحمل على الأسماء، في الدراسات الخوية العربية، على ذلك الظروف، الأسماء التكررة وأسماء الإشارة وغيرها، مما يجعل النتائج التي حصل عليها الناقد لا تعكس بنية القصيدة تماماً.

كما علل طغيان نسبة الأفعال الدالة على الحاضر والمضارع بكون المبدع «ينطلق من التفكير الذي يجمسه إلى خطاب أبداً من حاضر

قصيدة أشجان يمانية للشاعر اليماني عبد العزيز لمقالح، تشكل في إجراءاتها وأطروحاتها نصرية، درسته السديقة عنها وتبرز فيها دعوته إلى لإقادة من التراث والحديث واضحة صريحة . ينطلق الحديث فيها من عرض رأيين نقديين، وجد أنهما ينقيان، في كونهما يجعلان أدبية Jean Cohen، وذلك ما يتضح للقارئ من خلال التمهيد الموسوم بـ حول نظرية الشعر (29)

ويبدو الناقد أكثر اعتدالاً بإراء الجاحظ الذي يرى أن الشعر يجب أن يقوم على إقامة الوزن وتخفيف اللفظ وسهولة المخرج، وإنما الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجلس من التصوير (30)

ويجوز لكل عنصر في هذا التعريف تحليلاً، حول من خلاله، تقريب هذه المفاهيم من المفاهيم النقدية المعاصرة فإقامة الوزن، هي ما نريد به نحن المعاصرون «الإيقاع» وتخفيف اللفظ «وسهولة المخرج» هي ما تطلق عليه لدية الخارجية للنص، والصناعة هي المراس الذي يصقل الموهبة والنسج هو ما يريده اليوم بالخطاب، أما التصوير فهو من المصطلحات التي سبق إليها «الجاحظ» للنقد الحديث (31)

ومن خلال كل هذا رأى الناقد أن بتوسيعه الشعر لدى الجاحظ كانت أدنى ما تكون إلى عصرنا الحاضر منها إلى عصره العائز.... وإن كثيراً من أرائه قريبة من آراء أحسن كوهن من حيث كونها معاً يريان أن الشعر «الفاظ قبل أن يكون معاني» (32)

راح يدرس قصيدة «أشجان يمانية» لعبد العزيز لمقالح عبر ستة مستويات من القراءة (البنية - خصائص - الصورة - خصائص الحيز الشعري - خصائص الزمن الشعري - خصائص الصوت

(29) عبد الله مرابي، «بنية الخطاب الشعري: دراسة تشريعية قصيدة «أشجان يمانية» ديوان الطغوتات التهامية، الجزائر، 1991، ص. 03.

(30) أبو عثمان «الجاحظ»، كتاب الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون،

دار الكتب بروب، 1969، ص. 131.

(31) عبد الله مرابي، «بنية الخطاب الشعري، م، ص. 06.

(32) عبد الله مرابي، ص. 10.

(33) نفسه، ص. 24.

(34) نفسه، ص. 25.

(35) نفسه، ص. 26.

المعاصر صاغه الناقد تحت مصطلح قديم هو "الماء الشعري، الذي بحث من خلاله في انتقال دلالات البنى الإفرادية، من أصولها المعجمية إلى دلالات اكتسبتها من السياق الشعري".

أما في خصائص الصورة، فإن الناقد يستخرج ستة نماذج ليتناولها بالتحليل والتشريح تنتمي الأولى منها إلى قصيدة أخرى، في حين كانت للصور الأخرى محل الدراسة، من صميم قصيدة "أشجان يمانية"، تقصى الباحث عبرها الخصائص الفنية التي تحكم التصوير في هذه القصيدة وتهمين على دلالات صورته الفنية من حيث هي إما متعلقة بالماء والسيلان أو الفقر والشقاء، أو لتماس رحابة الحيز⁽⁴⁰⁾ على حد زعمه، وهذه النتائج وإن عكست قدرة كبيرة في الملاحظة عند الناقد، إلا أنها ظلت تطفو على كل النتائج التي توصل إليها في فصول أخرى من الدراسة، كخصائص الحيز.

درس الناقد الحيز الشعري الذي هو أحد المستويات التحليلية التي استحدثها في دراسة النص الأدبي والحيز عند الدكتور "مرتاض" ما هو إلى امتداد أمين للصورة الفنية⁽⁴¹⁾، من حيث مهد لذلك بأن جعل من إحدى خصائصها (التماس رحابة الحيز) في الفصل السابق. لذلك لم يكن هذا الفصل في عمومه إلا امتدادا لمبايعة، من حيث أن الباحث حاول تقصي دلالات الحيز عبر الصور الفنية، أما أطلق عليه تسمية "الصورة الحيزية"، مما جعل الدراسة تتداخل بداخلا مغلا بين مستوياتها، بحيث كثيرا ما يكرر الناقد الحديث عن بعض المميزات الفنية، عبر أكثر من فصل فيها، إلا أن ذلك كان يدور في فلك النص، والنص وحده، إذ كانت كل التعليقات التي يقدمها الناقد خاضعة إلى النص وتوالت وحدته، ومكوناته والعلاقات ما بينها.

وهنا تتجلى إفادة الناقد من المبادئ النبوية الأسلوبية، كما تجلت أيضا في إيمانه العميق بتعددية القراءة التي أولاها الناقد اهتماما كبيرا، من حيث توليده الدلالات في الصور الفنية ومحاولته الذهاب بها بعيدا، اعتمادا على كفايته كقارئ.

هذه الظاهرة عند "الدكتور مرتاض" جعلت بعض النقاد يصفونها بأنها خارجة «عن نطاق

— ثم كثيرا ما يعود الماضي لأنه جزء منه، ومرتبك بحياته أما المستقبل، فلا يلتفت إليه إلا توهمًا وتخيلًا.....»⁽³⁶⁾

وهذا التعميم في إصدار الأحكام قد يجعل منها محل نظر ومراجعة على الدوام، ذلك أن الناقد كثيرا ما حاول عبر دراسته هذه أن يجعل من خصائص هذه القصيدة، خصائص تجمع كل الشعر العربي الحديث، وحكم كهذا لا يخلو من تصسف، بحكم أننا وجدنا بعض القصائد العربية الحديثة لا تكاد تخرج في زمنيتها عن المستقبل الآتي، مما يجعل للنتيجة التي وصل إليها الدكتور "مرتاض" لا تمثل إلا القصيدة، أو الديوان الموجودة فيه في أحسن الأحوال.

ومما يلاحظ على هذه الدراسة أيضا، قيامها على أساس استعادة بعض المفاهيم البلاغية القديمة وتقريرها في لبوس جديد، وهذه الخاصية ليست بدعا من الدكتور مرتاض، لأننا وجدنا كثيرا من المنظرين الغربيين يؤكدون على أن «دراسة الأدب يجب أن تركز أولا وقبل كل شيء على الأعمال الفنية الفعلية، ولي من الواجب مراجعة المناهج القديمة في علم البلاغة أو النظرية الشعرية أو العروض، وإعادة تقريرها في مصطلحات حديثة ...»⁽³⁷⁾

غير أن الدكتور "مرتاض" سعى إلى أكثر من ذلك بحيث انطلق أحيانا من بعض المفاهيم النقدية الحديثة محاولا أن يجد لها ظهورا عبر المصطلحات التي قدمها "الجاحظ". ولنلاحظ مثلا حديثه عن ما أسماه بالماء الشعري⁽³⁸⁾ الذي ينطلق في تعريفه من أن « لكل لفظة معنى معجمي أو متخفي ثم معنى أدبي ينفخه فيها المبدع الحلاق، وقد يعنى لها معنى آخر إذا استحال المفردة إلى مصطلح تقني لدا هيئة علمية في حقل معين »⁽³⁹⁾، فهذا الحديث يتساقط تماما مع مفهوم الانزياح⁽³⁹⁾ في النقد الأسلوبية

(36) نفسه، ص: 27.

(37) ر.ج. ويبست و.كوسين واور، "نظرية الأدب"، ترجمة عي الدين صبحي، المجلس الأعلى للرعاية الفنون والآداب، دمشق 1972، ص: 18.

(38) عبد الملك مرتاض، السابق، ص: 27.

(39) أنظر: نور الدين السعد، "الأسلوبية وتحليل الخطاب"، دار هومة، تون صيغة، الطرابلس 1998، ص: 179.

(40) عبد الملك مرتاض، السابق، ص: 72.

(41) نفسه، ص: 74.

نموذج من فئة المعاصرة⁽⁴⁶⁾، من حيث محاولته التقريب بين مقولات الغربيين والعرب الغدائي. كما اشكل مصطلح التشريح الذي اصطنعه الدكتور "مرتاض" على الناقد العراقي "فاضل ثامر" بحيث وصف الدراسة بأنها «لا تنتمي إلى منهجية القراءة التشريحية أو التفكيكية، بل تتراوح بين القراءتين البنوية والتقليدية ...»⁽⁴⁷⁾. وواضح أن الناقد "فاضل ثامر" يخلط بين التشريحية التي يستعملها الدكتور "عبد الله الغدائي" كمقابل للمصطلح deconstruction منذ أن أصدر كتابه "الخطيئة والتفكير" سنة 1985 والتشريحية التي يستعملها الدكتور "مرتاض" كمقابل للدراسة والتحليل، من قبل ظهور كتاب الغدائي.

والظاهر أن "فاضل ثامر" غاب عنه أيضا أن الدكتور "مرتاض" يترجم مصطلح deconstruction بالتقويض ويدعو إلى تبنيه⁽⁴⁸⁾، وبالتالي فلا علاقة بين الـ deconstruction والتشريح عند "عبد الملك مرتاض". وقد أشار في بعض دراساته المتأخرة إلى أن مقصده منه يختلف عن مقصد الدكتور "عبد الله الغدائي"⁽⁴⁹⁾.

ويمكن القول إجمالاً أن كتاب بنية الخطاب الشعري يحل محل الموصفات المنهجية، ما قد يحشره في إطار النقد الأسلوبية البنوي، من حيث اعتماده على انتقاء الخصائص الفنية لأسلوب عبر عناصره الأسنية ومحاولة البحث في دلالات مفارقتها للنظام اللغوي، كما تجلت لفائدته من التراث البلاغي العربي في قيامه على تصنيف الوحدات الأسنية على اعتبارات نحوية صرفة، لم تسلم من بعض التعثر كما كنا رأينا في حديثنا عن الإحصاء، ويمكن أيضاً تسجيل الموقف المسبق الذي دخل به الناقد بحته، بحيث أبدى انهياراً شديداً بالشاعر وقصيدته مما جعله

نحس الأديبي « وأن الدلالات التي كان مرتاض يستخرجها عبر تركيب النص وصوره «لا أثر لها في النص.. إنما هي دلالات ومعان فرصها مسئلة في اقتطاع الجزء الذي أعجبه من القصيدة»، كما حكم على هذا الكتاب بأنه «كتاب محسوب على الدراسة النقدية»⁽⁴²⁾. والواقع أن إرام الناقد بالبحث عن دلالة واحدة في القصيدة (الحديثة خصوصاً) أمر لم يعد ذابال، خاصة في ظل المناهج الجديدة التي تكفر بأحادية المعنى، وتفتح أمام القارئ فسحة كبيرة لولوج عالم النص، وهذا ما أراد الدكتور "مرتاض" أن يبينه لصاحب القول، بحيث أعاد قراءة القصيدة نفسها بإجراءات مغايرة في كتاب آخر، يقول في ذلك «لربنا أن نرصد هذه التجربة الأبتدائية فنكتفيها مسن حول نص واحد مرثي لثنتين، إذا كنا نؤ من بتعددية القراءة ونتأجها»⁽⁴³⁾، رداً بذلك على «شخص يدعي أنه يدعي "عبد الحكيم راضي" وهو اسم غريب في عالم الأدب...»⁽⁴⁴⁾.

وتداول الدكتور "مرتاض" هذه القصيدة بإجراءات مغايرة، تنتمي منهجياً إلى السيميائية والأسلوبية بحيث وضعها تحت دراسة تشاكيكية سيميائية، كما حلل أسلوبها من منظور أسبوعية الانزياح ليتمكن «من معرفة مدى الاختلاف الذي يحدث بين زماني الكتابين، أو أرمية الكتابات والتطور الذي قد يقع، وهو وقع حتماً (...) ولنتمكن من معرفة مدى قدرة النص الأدبي على العطاء الذي نفترض أنه لا ينفد، وللسعد الذي نعتقد أنه لا ينضب»⁽⁴⁵⁾. وم قد لاحظناه على كتاب "بنية الخطاب الشعري" أنه أحدث جدلاً كبيراً بين النقاد العرب، فلقد وصفه الدكتور "إبراهيم السامرائي" بأنه

(42) عبد الحكيم راضي، بنية الخطاب الشعري (عرض و مناقشة)،

بحر فصوص، 5 ع 9، ص. 250

(43) عند است مرتاض، "شحن السيميائي لخطاب الشعري النص

من حيث هو حق لقراءة" دار هومة "دون ضعة"، آخر، 1999.

ص 30

(44) نفسه، ص: 27.

(45) نفسه، ص 30

(46) مجلة كتابات معاصرة، دمشق، ص: 128.

(47) ثامر فاضل، "الثقة الثانية"، المركز الثقافي العربي،

دمروت، 1994، ص. 42.

(48) مرتاض عبد الملك، "في نظرية النقد"، دار هومة، انطوار،

2002، ص. 34

(49) مرتاض عبد الملك، "نظرة القراءة"، دار الغرب للنشر والتوزيع

انطوار، 2006، ص: 37.

المصطلحات التي أفرزها النقد البنيوي⁽⁵³⁾، للقيام على النظر إلى الموجودات كبنى، غير أن متن الدراسة لا يمت إلى هذا المنهج بصفة، وذلك لجملة من الاعتبارات أهمها أن هذه الدراسة تجمع بين دفتيها مجموعة من المناهج التي وظفها الباحث دون الإشارة إلى ذلك، مجملاً إياها في أسماء بالمنهج الاستقرائي.

ولعل خير ما نمسّده به هنا هو دراسته للشخصية في القصص القرآني دراسة تقليدية تأخذ لها من مفاهيم متعددة وأهمها علم الاجتماع وعلم النفس نصيباً معيّراً، بحيث درسها تحت التقسيم التالي⁽⁵⁴⁾:

- البعد الجسدي للشخصية.

- البعد الاجتماعي.

- البعد النفسي.

وكان لابد عندئذ أن يستعين ببعض الأخبار والأحاديث التي تساعد على توضيح الواقع الاجتماعي للشخصيات من حيث كونه «بني» كثيراً من الشخصيات⁽⁵⁵⁾، كما كان عليه أيضاً أن يــــــحث في القصص القرآني عن العوامل النفسية المهمة في فهم الشخصية، معللاً بعضها انطلاقاً من تنظيرات «سيفمون فرويد» مع ما في ذلك من تناقض صارخ⁽⁵⁶⁾.

ومعنى هذا/ أن كلا من المنهجين النفسي والاجتماعي حاصر في العمل بالرغم من عدم تصريح الباحث بذلك، وفي ذلك خروج غير مبرر خرج عن إطار الدراسة التي حدها لنفسه، وهذا بغض النظر عن مدى صلاحية الاستجداء بمقولات «سيفمون فرويد» في دراسة قرآنية، لأن كثيراً من آرائه تتناقض مع الرؤية الإسلامية للسلوك الإنساني، ثم إن تطبيقها على الشخصيات القرآنية أمر لا يخلو من حرج، بحكم أن أغلبها

يضاف على عمله هذا ذاتية كبيرة، قد لا تتوافق مع الرؤية النقدية المعاصرة المنوثة للمعيارية النقدية.

ومن الأعمال النقدية التي تراعت فيها ملامح النقد الأسلوبى البلاغى، تشير إلى كتاب الأستاذ محمد طوّل الموسوم بـ «البنية السردية في القصص القرآني»⁽⁵⁷⁾، وهو دراسة حاولت استجراح المقومات الأساسية للقصص القرآني بروية نقدية تعتمد على التراث البلاغى العربى مفيدة في الوقت ذاته من إجراء «المسدي» المتأثر فيه بالمناهج الأسلوبية الحديثة الرابطة بين علم الأسلوب واللغة والنحو⁽⁵⁸⁾، قسمها الباحث إلى بابين، جعل تحت كل واحد منهما ثلاثة فصول.

الباب الأول (مقومات القصة وأسلوب السرد القصصي) ودرس فيه (الحدث والمكان والزمان - الشخصية وأسلوب السرد القصصي - الصراع وأسلوب السرد القصصي في القرآن).

أما الباب الثاني (اللغة وأسلوب السرد القصصي في القرآن) فقد خصصه الباحث لدراسة (توافق المبنى والمعنى في أسلوب السرد - التناصب بين الجمل والأيات - ظاهرة التوكيد في القرآن - التوافق للصوتي).

ويحدد الباحث منهجه العام فيها بأنه المنهج الاستقرائي الذي فضله على باقي المناهج الفلسفية التي ذكر (الاستدلال، الارتداد)، لأن موضوع بحثه يتطلب ذلك.. للتحرر من الملامست الاجتماعية والتاريخية والفلسفية والبيئية التي اصططفت بها الاتجاهات النقدية...⁽⁵⁹⁾

هذا على الصعيد النظري الذي قدم به كتابه، أم على المستوى التطبيقي فإننا سجلنا كثيراً من الملاحظات على هذه الدراسة، يمكن إيرادها بالشكل التالي:

يبنو من خلال العنوان الذي اختاره الباحث لكتابته، أن هذا البحث ينتمي منهجياً إلى النقد البنيوي، لأن مصطلح «بنية سردية» أحد

(53) يمكن العودة في هذا إلى:

ditionnaire . et O.ducrot.T.todorov
«encyclopédique des sciences du langage
France 1972.Ed Seuil

(54) صر محمد، السابق، ص 59

(55) عنه، ص: 70

(56) انظر، ص: 75- 77

(57) صر محمد، «البنية السردية في القصص القرآني»، ديوان

مصوغات جامعية، دور ضمة الجزائر، 1991.

٩ عنه، ص 27

٥٢٠ عنه، ص 08

البحث لم يجاوز فيه بعض الإشارات العابرة التي لا تعبر عن جماليات التعامل مع الزمن في النص القرآني ككل⁽⁵⁸⁾، وهو الشيء الذي يجعل هذه الدراسة تبعد كثيرا عن ما وضعه الباحث في مقدمتها من انتهائها نهجا تحليليا فنيا وذلك إذا استثنينا القسم الثاني منها الذي حمل بعض السمات البلاغية التي استخرجها الباحث بالاعتماد على الدراسات القديمة التي طغت على قائمة المراجع مقابل كتابين يتيسر للمسد في الأسلوبية كل تلك الملاحظات تجعل هذا المؤلف النقدي قسينا بتمثيل اتجاه النقد البلاغي الأسلوبية في الجزائر الذي جاء محاولة لمزج التراث بالحدثة، ولإفادة من معارف مختلفة المنابع في مبدل وضع مقاربة شاملة للأعمال الإبداعية بالرغم مما يكتنف ذلك من تناقضات منهجية تؤثر سلبا على نتائج الدراسات من حيث محاولتها الجمع بين هويات متباعدة في عمل واحد. وبالرغم من هذه الاجتهادات التي بذلها نقاد هذا الاتجاه، إلا أننا نرى أن الجمع بين المناهج قد لا يعيد النقد بقدر ما يجعل إجراءاته متداخلة يحاول كل منهما إخضاع النص إلى نظريته الأحادية المختلفة عن الآخر مما يجعل العمل الأدبي المتماسك بوحدة ومكوناته عرضة للتجزؤ القوي على البحث في الأدب عن تحقق بقرائن سابقة، وليس عن جمالية موجودة فيه فعلا.

ويمكن الإشارة أيضا إلى أعمال نقدية أخرى حملت هذه السمات منها كتاب مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم⁽⁵⁹⁾ للدكتور مرتاض محمد^[142] ص 27، والتي لم تستوف منهجية الشروط التي تجعل منها دراسات تمثلت المفاهيم الأسلوبية، بالشكل الذي يؤهلها لأن تكون أمثلة عن المراس النقدي الأسلوبية في الجزائر، في صورته المتمايزة للنقد الأسلوبية الغربي والعربي المعاصرين.

(58) نفسه، ص: 34.

(59) مرتاض محمد، "مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم"، ديوان لطيفوعات اجتماعية، دون طبعة، الجزائر، 1984.

أنبياء يرسل لا يجوز عليهم، ما يجوز على غيرهم.

وواقع أن تبني دراسة تبحث في الملامح النفسية أو الاجتماعية للشخصية أمر لا يزيد ولا ينقص في تحديد ملامح الأسلوب الأدبي الذي سسمه اللغة لا ما دلت عليه وبالرغم من أن معظم الدراسات التي تناولت إعجاز القرآن الكريم، تشير إلى أنه متضمن في لغته ونظمه إلا أن الباحث ومع اعتماده على أغلبها - لم يبتئ إلى أن الحديث عن الشخصية في القرآن الكريم بهذا المنظور قد لا يخدم إطلاقا تحديد الملامح الأسلوبية لبناؤه السردية.

كما سجلنا أيضا ملاحظة أن الباحث كثيرا ما كان يخرج عن إطار الدراسة في سبيل تتبع ظواهر متعلقة بها جانبيا، مثلما هو الحال في حديثه عن الحدث السردية أين استوفته ملاحظته أن كثيرا من الأحداث القصصية تبتدئ برويا. وعوض أن يتجه في تفسير المميزات الفنية للنشاء الحديث راح يسهب في تفسير تلك الرؤى معتمدا على بعض كتب التفسير والسيرة مقارنا إياها أحيانا بأراء علماء النفس المعاصرين⁽⁵⁷⁾.

الشيء نفسه يقال حول دراسته للزمن الذي هو من أخصب حقول الدراسة الأدبية إلا أن

⁽⁵⁷⁾ يرى أن دراسة الشخصية في العمل السردية، - منه سكتابه سيميائية أهوى من دراستها بهذا المنظور إلا من شأن دراسة مثل دراسة "فيليب هامون sémiologique du (pour un statuts personnage)" "سيميولوجية الشخصية الروائية" - والتي فصل فيها دراسة الشخصية عن مقاربات التاريخ، "التحليل النفسية، الاجتماعية"، وذلك بدراسهما من حيث هي مكون بأحد دلالة من خلال النص، و يظهر دوره في البناء السردية من خلال موقعه فيه كمشكل سردي - أن تكون إحدى في تحديد المقومات العامة للنص، ونظرة كهذه إلى الشخصية أسلم من النظر إلى الشخصيات من منظورات سيكولوجية لا تسلم من الزلل - متى وقع فيه الباحث، أنظر هذه الدراسة في الكتاب

، Poétique du récit "R.Barth et autres", édition du seuil, "poétique du récit", France 1977

(57) صول محمد، السبيل، ص: 32.

مضمون القرائية في فكر ابن أبي الأصبح المصري من خلال كتابه "بديع القرآن"

أ.لهي جودي

أنشئ للعبادة عن طريق القراءة والتلاوة والتزجيل والتدبر والتأويل والتفسير، ثم العمل بما جاء فيه، بأعمال قلبه وعقله وبصيرته وكل ما يتاح له استعماله قولاً وعملًا، شمعورا وإدراكا ويقينا بدليل قوله تعالى: ﴿اقرأ باسم ربك الذي خلق﴾ خلق الإنسان من علق ﴿اقرأ وربك الأكرم﴾ الذي علم بالقلم ﴿علم الإنسان ما لم يعلم﴾، وقوله تعالى: ﴿اقرأ بتدبرون القرآن أم على قلبك اغفلتها﴾، وقوله تعالى: ﴿ورتل القرآن ترتيلا﴾، وقوله عز وجل: ﴿الذين يستمعون القول فيستغيثون أحسنه أولئك الذين هداهم الله وأولئك هم أولوا النجاة﴾⁵، وقوله تعالى: ﴿الذين أتتاهم الكتاب يتلوه حق تلاوته أولئك يؤمنون به ومن يكفر به فأولئك هم الخاسرون﴾، وقوله تعالى: ﴿بالبينات والزبر وأنزلنا إليك الذكر لتبين للناس ما نزل إليهم ونظمهم يتفكرون﴾... وغيرها من الآيات التي تدخل في إطار القراءة، وما تتطلبه من أعمال العقل والقلب والسمع للتفكير والتدبر والتفسير والتأويل والتفقه والتذكر.

إذا فالقرآن الكريم خطاب موجه إلى كافة الناس، لا إلى فئة مخصوصة بدليل استعماله صيغة الجمع مثل "فأقرؤوا" و"فاستمعوا له وأنصتوا"، حتى وإن جاء بصيغة "اقرأ" أو "اتل" يبدأ أنه خطاب من الله لرسوله - صلى الله عليه وسلم - فهو في حقيقته خطاب يرد به العموم، على اختلاف مشارب الناس

شكلت قرائية القرآن عند ابن أبي الأصبح المصري (ت 654 هـ)، كما عند غيره من الدارسين من أصحاب الاختصاص الذين سبقوه أو عاصروه أو جاؤوا بعده، حقلا من الحقلون اللغوية التي ركزت على تفسير النص القرآني وإبراز لغته المعجزة؛ لأنهم وجدوه النص الجامع لأكثر السمات الأسلوبية العربية، من حيث بنيته، وبديع تركيبه، وحسن نظمه، وتأثيره في نفوس سامعيه، وأيضا لروحانيته وعدم اختلاله فكرا وأسلوبيا... وغيرها من الأسرار التي تعجز النفس البشرية عن إدراكها كلها مهما بلغت درجة علمها.

ويمكن التمسك بمفهوم القرائية عنده من خلال كتابه "بديع القرآن" في حمله من المقاييس النوعية الموجودة في النص القرآني، والتي تسمه بالفراد، وهذه المقاييس تتجلى فيما جاء به من أنماط مختلفة من وجوه القول، متعلقة ببنيته التعبيرية المتميزة في نقل المعنى وهي تحديد دلالة الكلام؛ أي متعلقة بنظمه العجيب، وأسلوبه الغريب، وفيما يحدثه من أثر عند سماعه أو تلاوته، كما تتجلى في إخراج الكلام على غير مخرج العادة، وفي علاقته بالمتلقي باعتباره موضوع الخطاب، يكشف بعض خفاياه ويتعامل معه ويعمل به. وهي أمور تستشرف أولا بخاصية من خاصيات القرآن الكثيرة؛ وهي فعل القراءة كعمارة تستدعي حضور كل عناصرها من: قراءة وتلاوة وتزجيل وتأويل وتفسير وتدبر لدراسة النص القرآني واستيعابه. ذلك أن «النص القرآني هو من أكثر النصوص حثا على القراءة واستدعاء نها»⁶، وبعبير آخر أن القرآن الكريم نص

¹ - علي حرب: قراءة ما لم يقرأ - نقد القراءة - الفكر

نحري لمناصر، ع 60 / 61، سنة 1989 ص 42

2 - سورة الملق - الآية 1 - 5

3 - سورة محمد - الآية 24

4 - سورة المزمل - الآية 2

5 - سورة الزمر - الآية 18

6 - سورة البقرة - الآية 121

7 - سورة النحل - الآية 44

وأصلها،¹⁴ لو يستخدم بعض الصور الفنية؛ ومن ذلك إخراج الأغمض إلى الأظهر بالتشبيه، كقوله تعالى: ﴿وَالَّذِينَ قَسَرُوا أَصْلَافَهُمْ كَسْرَ ابٍ بِقِيعَةٍ بَضْبَةٍ أَلْقَيْنَا مَاءً فَهَيَّا إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا وَوَجَدَ اللَّهَ عِندَهُ فَوَفَّاهُ حِسَابَهُ وَاللَّهُ مَزِيدُ الْحَسَابِ﴾،¹⁵ فهذا إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة... ومنها ما لا يعلم بالبدنية إلى ما يعلم بالبدنية، كقوله: ﴿وَسَارِعُوا إِلَى مَغْفِرَةٍ مِنْ رَبِّكُمْ وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا السَّمَوَاتُ وَالْأَرْضُ أُعِدَّتْ لِلْمُتَّقِينَ﴾،¹⁶ وغيرها من الخصائص التي بها يكون المعنى تاماً مستوفياً جميع أقسامه، ويكون اللفظ واضحاً مبيناً عن معناه أحسن بيان، كقوله عز وجل: ﴿إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُ بِالْعَدْلِ وَالْإِحْسَانِ وَإِيتَاءِ ذِي الْقُرْبَى وَيَنْهَى عَنِ الْفَحْشَاءِ وَالْمُنْكَرِ وَالْبَغْيِ يَعِظُكُمْ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ﴾،¹⁷ لفظ هذه الآية لا يتوقف في فهم معناه على سماعه، إذ سلم من التعقيد لفظه، فقد دل على معناه دلالة واضحة بأقرب الطرق وأسهلها، واستوى في فهمه السنكي والبلودي، ولقريب من الصناعة والتعبير.¹⁸

وأما عز عن معانيه تعبيرا باطنيا، لا يفهم إلا الخاصة من أهل العلم الذين لهم «عناية بتدبر القرآن، ونظر ثاقب في نقد جواهر الكلام»،¹⁹ لذلك واجب على القارئ — العالم من أهل الاختصاص — أن يتروى في كل آيات القرآن، لفظاً ومعنى وتركيباً وإيحاء، لاستخلاص معانيه ودلالاته، محاولاً الوصول إلى القصد الإلهي، على اعتبار أن القرآن لم يكن «رؤية أو قراءة جديدة للإنسان والعالم وحسب، وإنما كان أيضاً كتابة جديدة، وكما أنه يمثل قطعة مع الجاهلية على مستوى المعرفة، فإنه يمثل — أيضاً — قطعة معها على مستوى الشكل التعبيري، هكذا كان النص القرآني تحولا

وبيئاتهم، ولا شك أن هذا الاختلاف كان سبباً رئيساً في ظهوره في أشكال متعددة، من خلالها عز عن معانيه إما تعبيرا ظاهرا محكما، مكن جميع الناس من فهمه، حيث جاء الكلام فيه مفصلا، والتفصيل عند ابن أبي الإصبع لمصري على قسمين: «متصل ومنفصل»، فامتص منه: كل الكلام وقع فيه أما وأما؟ وقيل: ذلك إجمال وما بعد أما تفصيل؛ مثل قوله تعالى: ﴿يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ...﴾ إلى آخر الكلام، ثم قال سبحانه وتعالى: ﴿وَالَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فِي رَحْمَةِ اللَّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ﴾. وأما المنفصل من التفصيل: فهو ما يأتي مجمله في سورة، ومفصلة في أخرى، أو في مكانين مغترقين من سورة واحدة،²⁰ و/ أو جاء الكلام مفسرا «كان يأتي المتكلم في أول كلامه بمعنى لا يستقل الفهم بمعرفة فحواه، إما أن يكون مجملا يحتاج إلى تفصيل، أو موجها بفقر إلى توجيه، أو محتلا يحتاج المراد منه إلى ترجيح لا يحصل إلا بتفسيره وتبيينه»²¹،²² و/ أو جاء فيه بسط و/ أو إيضاح، وبسط «يفيد معاني شتى، من إيضاح إشكال، وتفصيل إجمال». أما الإيضاح فهو «أن يذكر المتكلم كلاما في ظاهره ليس، ثم يوضحه في بقية كلامه»²³، أو جاء للكلام فيه استقصاء و/ أو حسن بيان «كان يتناول المتكلم معنى فيستقصيه، فيأتي بجميع عوارضه ولو أزمه، بعد أن يستقصي جميع أوصافه الذاتية، بحيث لا يترك لمن يتناوله بعده فيه مقالا بقوله»²⁴، أو يخرج المعنى في أحسن الصور الموضحة له، ويوصله إلى فهم المخاطب بأقرب الطرق

¹⁴ - سورة آل عمران - الآية 106 - 107

¹⁵ - من أبي الإصبع: بدیع القرآن، تحق/ حفي محمد شرف، دار النهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة

ط 2، 1972 ص 154

¹⁶ - المصدر نفسه ص 74

¹⁷ - المصدر نفسه ص 252

¹⁸ - المصدر نفسه ص 259

¹⁹ - المصدر نفسه ص 247

¹⁴ - ينظر المصدر نفسه ص 204

¹⁵ - سورة القدر - الآية 39

¹⁶ - سورة آل عمران - الآية 133

¹⁷ - سورة النحل - الآية 90

¹⁸ - ينظر ابن أبي الإصبع: بدیع القرآن، ص 184

¹⁹ - المصدر نفسه ص 4

وَصَلَّكُمْ بِهِ لَعْنَكُمْ تَعْلُونَ ﴿٢٦﴾، فإن ظاهر الكلام يدل على تحريم نفي الشرك، وملازمه تحليل الشرك، وهذا خلاف المعنى المراد، والتأويل الذي يحل هذا الإشكال أن الله سبحانه وتعالى قال لنبيه - صلى الله عليه وسلم - : " قل لهؤلاء تعالوا أتوا ما حرم ربيكم عليكم "، فلما اجتمعوا إليه قال لهم: " وصَلَّكُمْ ربيكم ألا تشركوا به شيئا، وبالأولدين إحصاء "، ثم ساق سبحانه بقية الوصايا، فكانه - والله أعلم - دعاهم إلى الاجتماع، فلما اجتمعوا ذكر لهم الوصايا، وبشده لصحة هذا التأويل قوله تعالى بعد الفراغ من هذه الوصايا: ﴿لَكُمْ وَصَلَّكُمْ بِهِ﴾. ويذهب ابن أبي الإصبع إلى أن العلماء قد اتسموا في تأويل فواتح السور الفرقانية المعجمة اتساعا كبيرا على مقدار عقولهم، ولم يترجح من جميع ذلك إلا أنها أسماء للمسور، أقسم الله سبحانه وتعالى بها؛ لأنه « لو أعطي العبد كل حرف من القرآن ألف فهم، لم يبلغ نهاية ما أودعه الله في آية من كتابه، لأنه كلام الله وكلامه صفته، وكما أنه ليس لله نهاية فذلك لا نهاية لفهم كلامه، وإنما يفهم كل مقدار ما يفهم عليه »،²⁶ كما يرى ذلك سهل بن عبد الله السمرقاني، لكن ما هي حدود القارئ - العالم - في الكشف عن معاني الخطاب القرآني الخفية والعويصة؟

يقف القارئ على النص القرآني وهو مؤمن بتقديم الكلام الإلهي التي تفرض عليه أن يتعامل معه بحذر كبير، وهو ملزم بأن لا يقرب آيات منه اختص الله نفسه بها، وملزم أيضا بعدم تحميله ما لا يحتمل من المعاني، وإن كانت دلالات النص تفرض بدورها عليه أن يتعمق فيها ويسعى إلى تأويلها، ذلك أن « تكثيف الدلالة الذي يتجسد مقوما رئيسيا في النص الكريم، يؤكد مبدأ التأويل الذي هو

جذري وشملا؛ وفيه تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة، ومن ثقافة البديهية والارتجال إلى ثقافة الرؤية والتمسك»²⁷ مما يعني أن قراءة الخطاب القرآني، لاستنباط أحكامه الشرعية أو تبيان إعجازه وفهمه وتأويله، تفرض على المتلقي القارئ أن يكون « ذا ذوق سليم وذهن مستقيم ونظر صحيح »²⁸، وأن يتدبر النصوص بتفريق الفكر وراجح العقل وإنعام للنظر، وأن يحصل مواءمة النظر، وأن تكون له درية بهذه الصنعة²⁹؛ لأن « التأويل اليقيني لا يمكن أن ينجزه أي كان من الناس، إذ القيام به يحتاج إلى مران ومراس طويلين »،³⁰ إضافة إلى ذلك يجب على القارئ أن يكون عارفا بأسباب النزول، وهذه الفكرة وإن كانت ضمنية عند ابن أبي الإصبع، فإنها تبدو واضحة في تحصيل المراد، وأيضا في استعانة بها في تفسير بعض الآيات³¹؛ ذلك أن « معرفة أسباب النزول ليست مجرد ولم برصد الحقائق التاريخية التي أحاطت بشكل الناس، بل تستهدف هذه المعرفة فهم النص واستخراج دلالة »³².

ولما كان القرآن الكريم خطاب فيه المحكم والمتشابه، كان لابد من الاستعانة بالتأويل لحل كثير من الإشكالات، من ذلك مثلا قوله تعالى: ﴿قُلْ تَعَالَوْا أَتْلُ مَا حَرَّمَ رَبِّي عَلَيْكُمْ أَن تَشْرَكُوا بِهِ شَيْئًا وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا وَلَا تَقْتُلُوا أَوْلَادَكُمْ مِنْ إِمَّاكٍ نَحْنُ نَرِزُقُكُمْ وَإِيَّاهُمْ وَلَا تَقْرَبُوا الْفَوَاحِشَ مَا ظَهَرَ مِنْهَا وَمَا بَطَنَ وَلَا تَقْتُلُوا النَّفْسَ الَّتِي حَرَّمَ اللَّهُ إِلَّا بِالْحَقِّ نَبِّئُكُمْ

²⁶ - أنونين : الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ط 1 ، 1985 ص 35

²⁷ - المصدر السابق ص 305

²⁸ - بطرس المصير نفسه ، ص 22 - 168 - 235

²⁹ - محمد مفتاح : رهان التأويل من " قضايا التفكيك و

التأويل " المملكة المغربية، جامعة محمد الخامس، منشورات

كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة نوات و

مناظرات، رقم 36 - 1995 ط 1، 1994 ص 25

³⁰ - بطرس المصير السابق ، ص 113 - 119 - 206

³¹ - نصر حمد أبو زيد: مفهوم النص - دراسة في علوم

تفكر - المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ط

2، 1994 ص 102.

²⁶ - سورة الأمل - الآية 151

²⁷ - يظفر ابن أبي الإصبع: بدع القرآن ، ص 133

- 134

²⁸ - القرشي (بدر الدين محمد بن عبد الله) : البرهان

في علوم القرآن ، تحقيق / محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار

إحياء الكتب العربية ، ط 1 ، 1957 ج 1 ص 9

باب الدراسات

بالمعارضة ولا حدثت نفوسها بها». ³¹ ومن ذلك قول قريش عن القرآن: ﴿ما سمعنا بهذا في آبائنا الأولين﴾ ³²، إنكاراً منهم لغرابة أسلوبه، وما بهرهم من فصاحته، ثم غابروا أنفسهم في وقت آخر فقالوا: ﴿وإذا نلتنا عنهم أينما حلوا قد سمعنا توأميناً لقننا مثل هذا إن هذا إلا أساطير الأولين﴾ ³³، مما يعني أنهم ما قالوا وما تجرؤوا، وما قولهم الوارد في هذه الآية إلا دليل على تعنتهم جشوداً واستككاراً ليس إلا.

وروي أن الوليد بن المغيرة قال لبني مخزوم: والله لقد سمعت من محمد أنفاً كلاماً ما هو من كلام الإنس ولا من كلام الجن، إن له لحلاوة، وإن عليه لطلاوة، وإن أعلاه لمثمر، وإن أسفله لمغدق، وإنه يعلو وما يعلى ³⁴، وفي هذا الإقرار دلالة هامة على أنهم «كانوا عبدة البيان، قبل أن يكونوا عبدة الأوثان! وقد سمعنا بمن استخف منهم بأوثانهم، ولم نسمع قط بأحد منهم استخف ببيانهم» ³⁵.

أيضاً فإن فصحاء العرب يدركون مع تعنتهم وعنادهم أنهم لو قالوا: إن القرآن هو كلام الرسول - صلى الله عليه وسلم - لا كلام الله - عز وجل - - لزمهم ذلك الإقرار بثبوت المعجزة، وقيام الحجة على صحة النبوة، فإن أقروا بأن القرآن، هذا العظم العجيب، هو كذلك، وقد عجزوا مع فصاحتهم وتضائلهم عن الإتيان بمقدار ثلاث آيات منه في المدة المتطاولة، مع تكرار التوبيخ وترداد التقرير، وهم من أوتوا قدرة على الكلام، فقد اعترفوا بعجزهم عما تحداهم به رجل منهم لغته لغتهم، ونسبه نسبهم، وبلده بلدهم، وأقروا بأن فصاحته

بالإضافة إلى أنه نتاج استغلال الطائفة الإيحائية في اللغة عموماً، يتبدى أساً عميقاً في أسلوب القرآن الكريم القائم على استغلال هذه الطائفة، ومرسوخاً مبدأ إعمال الذهن في معانقة الدلالة الصيقة التي تعمق مبدأ التفاوت بين المتلقين في فهم فحوى الخطاب» ²⁹.

ولئن استند ابن أبي الإصبع إلى أرائه النقدية التي ستمدها من عصاره جهود فكرية لنقد وبلاغيين سبقوه في مجالي الإبداع والنقد، وتبنى كثيراً من الآراء النقدية والقضايا التي استمأها عندهم، فإن هذا لا يحجب ما قدم من جهد في إعادة قراءة بعض الأفكار وفق مقاييس خاصة به، وهي قراءة ذات تصور نابع من داخل النص، أسهمت في وضع بعض الأسس لصناعة الكلام، وكانت عوناً للمبدع على إنشاء كلامه حتى يتوفى شروط التوصل؛ إذ جعل من فنيات الخطاب القرآني خاصية أخرى من خاصيات القرآنية. وكانت مقربته لها ترتكز أساساً على التحدي، وعلى الخروج عن المألوف، وكذا على النظم القرآني، والفصاحة، وكلها تجتمع ليكمل بعضها بعضاً، من دون إقصاء لإحداها، لما لها من أهمية قى إقرار مدى اكتمال القرآن الكريم وتممه ومن ثمة عجزه.

من المسلمات التي لا مشاحة فيها أن العرب تكريم كلام الله - الأركلي الذي أعجز كافة الناس عن محاكاته، وتحدي كل العرب وهم أفصح لأمم عن الإتيان بمثله، فقد كانوا وهم أهل بيان يسجلون لفصاحة آياته، إيماناً منهم بأنه نموذج فريد، لا عهد لهم به فما تجرؤوا على مجازاته، وحسبنا بياناً سجود بعض الأعراب ثم سمع قوله تعالى في هذه اللقطات الثلاث: ﴿فاصدع بما تؤمر﴾ ³⁶ «فقل له: لم سجدت؟ فقال: سجدت لفصاحة هذا الكلام. ومن ثمة يتبين لنا أن العرب تيقنت من أول ما سمعت القرآن أنه غير مقتور للبشر، فلم تشتغل

31 - ابن أبي الإصبع: بديع القرآن، ص 22 - 23

32 - سورة المؤمنون - الآية 24

33 - سورة الأنفال - الآية 31

34 - ينظر أنزجشري (أبو القاسم جابر الله مصدق بن

عمر) : لكشاف عن حقائق التنزيل و عيون الأكاريف في

وجوه القرآن، دار الفكر، بيروت ط 1، 1977 ج 4

ص 83

35 - محمود شكر: فصل في إعجاز القرآن في تقديم

تكملة الطهارة القرآنية لمالك بن نبي

36 - جمعي (لأخصر) . اختلاف اللفظ والمعنى في النقد

عربي تقديم - بيتات التمدد والمتكثير والعلمية - رسالة

ذكره - دولة - جامعة الجزائر 1987 / 1988 ص 54

37 - سورة الحجر - الآية 94

هذه الفكرة في آليات وصف فيها القرآن العزيز
فقال: ⁴⁰

- *** وأية العظمى بلاغة ما به
- *** أتى من كتاب فضله ليس يحد
- *** تفرّد في عصر البيان ببانه
- *** بأسلوبه إذ نظمه مقسود
- *** وفي نظمه بعد الفرية معجز
- *** محاسنه لم تنحصر فتعدد

ومن ثمة فالإعجاز عنده كامن في النص
القرآني ذاته، بما هو نظم متفرد وأسلوب
غريب، جاء الكلام فيه متحرراً كتحرر الماء
المنجم، سهولة سبك، وعذوبة اللفاظ، وسلامة
تأليف مع حسن التركيب فسي النظم؛ إما
بالارتقاء من الأدنى إلى الأعلى، أو بتقديم ما
يجب تقديمه وتأخير ما يجب تأخيره، أو مع
حسن النسق؛ فيأتي الكلام متلاحماً، أخذة أعناق
بعضه بأعناق بعض ⁴¹.

وقد يأتي النظم موصوفاً بحسن الجوار،
فتكون اللفظ المعنى المراد يلائم بعضها بعضاً،
ليس فيها لفظة نافرة عن أخواتها، غير لائقة
بمكانها، كلها موصوف بحسن الجوار في
العراة والاستعمال، وبذلك يكون الكلام أفصح،
وأبلغ، وأخف، وأسهل، أو المعنى به أتم
وأكمل، أو مع حسن البيان، وذلك عن طريق
إخراج المعنى في أحسن الصور الموضحة له،
وليسأله إلى فهم المخاطب بأقرب الطرق
وأسهلها، وقد تأتي العبارة من طريق الإيجاز،
وقد تأتي من طريق الإطناب ⁴²، وهذا يعني أن
فهم الخطاب القرآني مرهون أساساً بإدراك
مدى تماسكه واتساجمه، مما يمكنه من تحقيق
دلالاته.

وكثيرة هي الشواهد التي نجدّها في القرآن
الكريم، وتحمل هذه الخصائص مجتمعة كقوله
تعالى: ﴿إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُ بِالْعَدْلِ وَالْإِحْسَانِ وَإِيتَاءِ
ذِي الْقُرْبَىٰ وَيَنْهَىٰ عَنِ الْفَحْشَاءِ وَالْمُنْكَرِ
وَالْبَغْيِ يَعِظُكُمْ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ﴾ ⁴³. وفي أثناء

قد خرفت العادة المعروفة عندهم، وبذلك يكون
هذا أشد عليهم، وأنكى لقلوبهم، وأبكى لعيونهم،
أد أتى مخلوق مثلم بنوع من الفصاحة لا
يغزرون على الإتيان بالقليل منه، فإنه لا عجب
من عجز المخوق عما يأتي به الخالق، إنما
شعجب من عجز المخلوق عما يأتي به مخلوق
مثله ⁴⁴، هكذا فلفظ دأب الخطاب القرآني على
الإعجاز بأدبية آياته المحكمات، ودأب أيضاً
على تحدي أهل البيان أن يجاروه فيها، فما
فعلوا قصوراً عن اقتحام أسوار أدبية لا قبل لهم
بها، في كل ما مارسوه من أجناس قولية وفنون
كلامية ⁴⁵، ومن أجل هذا اتهموا المرسل -
صلى الله عليه وسلم - بمبالغة افتراء، وبأنه
شاعر، ونسبوا إليه الجنون والبحر.

وإذا ما نظرنا إلى النظم القرآني عنده - أي
عند ابن أبي الأصم - ألفناه بنطلق من
نظرية النظم، التي أخذها عن عبد القاهر
الجرجاني في تناوله للإعجاز القرآني، وكان
طرحه للمسألة يغلب عليه الجانب الفني،
المتعلق بالبديع (البيان)؛ إذ يرى أن قرآنية
القرآن قد تجسدت في ذلك النظم الجيب،
والأسلوب الغريب المعبر به عن الأخبار
الماضية والقصص المتقدمة، ويؤكد أن
الإعجاز لم يكن يتحدي العرب بمعرفة هذه
الأخبار والقصص، إذ يشاركه في ذلك أهل
الكتاب، وكل من شارك في طريق ذلك ⁴⁶.
وتأسيساً عليه، فهو مغاير لنصوص أهل الكتاب
متفرد عنها، مبين للمألوف من أسواع الفن
القولية عند العرب، خارق للعادة المعروفة؛ مما
يعني أن الخطاب القرآني يبي على طرائق
مخصوصة في النظم والتأليف، إذ «بعد سلطة
هنية من حيث تساميته الأدبي الميادين للمألوف
من الأجناس الأدبية العربية» ⁴⁷، وقد لخص

⁴⁰ ينظر من أبي الأصم: بديع القرآن، ص 328

329 -

⁴¹ - سلمان عشاري: الخطاب القرآني، فقرة

توصيفية لجمالية لعدد الإعجازي، ديوان المطبوعات
تجمعية، الجزائر 1998 ص 5

⁴² - ينظر المصدر السابق، ص 328 - 329

⁴³ - المرجع السابق ص 5

⁴⁰ - المصدر السابق ص 291

⁴¹ - ينظر المصدر نفسه ص 74 - 158 - 166

⁴² - ينظر المصدر نفسه ص 77 - 204

⁴³ - سورة النحل - الآية 90

معناه دلالة واضحة بأقرب الطرق وأسهلها، واستوى في فهمه الذكي والليد، والصناعة واليعيد. وأما الائتلاف فلأن كل لفظة لا يصلح مكانها غيرها. وأما المساواة فلأن ألفاظ الكلام قولب لمعانيه لا تقضل عنها ولا يقتصر دونها. وأما تمكين الفاصلة فلأن مقطع الآية مستقر في قراره، معناه متعلق بما قبله إلى أول الكلام لأنه لا تحسن الموعظة إلا بعد التكليف ببيان الأمر والنهي ومخالفتهما، والتذكرة بعد الموعظة. أما الإيجاز فهو دلالة الألفاظ القليلة على المعاني الكثيرة بالفاظ الحقيقة الصريحة لا بلفظ الإشارة، ولا الإرداف، ولا التثني، ولا ضرب من ضرب الحذف والتغيير.⁴⁴

كما جعل ابن أبي الإصبع الفصاحة أسبا متينا لتأكيد إعجاز القرآن، ويرى أن الإعجاز في القرآن بالفصاحة، ابتداء من اللفظة وصولا إلى الخطاب ككل، كان يأتي « المتكلم في كلامه بلفظة تنزل منزلة الفريدة من حب المقذ، وهي الحويرة التي لا نظير لها تكل على عظم فصاحته، وقوة عارضته، وجزالة منطقته، وأصالة عريبته، بحيث تكون هذه اللفظة إذا سقطت من الكلام عزت على الفصحاء عرامتها؛ فقد جاء من ذلك في الكتاب العزيز عرائب لا يقع مثلها لمخلوق ... كقوله تعالى: ﴿ يعلم خائنة الأعين وما تخفي الصدور ﴾⁴⁵، فإن لفظة "خائنة" بمفردها سهلة مستعملة، كثرة الجريان على الأمن، فلما أضيفت إلى العين حصل لها من غرابة التركيب ما جعل لها في النفوس هذا الوقع، بحيث لا يستطيع الإتيان بمثلها »⁴⁶، إذا فابن أبي الإصبع ينكر أن توسم اللفظة المفردة بالتقرد، أو أن تكون لها قيمة ما لم تدرج في سياق مخصوص أو في بنية مركبة جديدة تمنحها خصوصيتها، وهي خصوصية ناتجة عن تفاعلها مع غيرها من العناصر المكونة للخطاب القرآني، أية كان

مقتربه لهذه الآية يذهب إلى أن الله عز وجل - أمر في أول الآية بكل معروف، ونهى بعد ذلك عن كل منكر، وختم الآية بأبلغ موعظة، وذكر في فاضلتها أنطف تذكرة بالفاظ يتوق فيها ضروب من المحسن مع كونها اللفظ الحقيقية، فمن محاسنها: صحة للتقسيم؛ لأنه سبحانه وتعالى استوعب جميع أجناس المعروف والمنكر، والطباق اللفظي، وحسن النسق، والتشبيه وحسن البيان، والتلاف للفظ مع المعنى، والمساواة، وصحة المقابلة وتمكين الفاصلة، والإيجاز، فأما استيعاب الأقسام؛ فإنه سبحانه أمر بالعدل وهو معاملة المكلف نفسه وغيره بالإحسان، ثم أمر بعد العدل بالإحسان وهو اسم عام يدخل تحته التفصيل بعد العدل، وقم ذكر العدل؛ لأنه واجب، وتلاه بالإحسان؛ لأنه مندوب، ليقع نظم الكلام على أحسن ترتيب، وخص ذا القربى بالذكر بعد دخوله في عموم من أمر بمعاملة العدل والإحسان ليرى فضل ذي القربى، وفضل الثواب عليه، وبهي عن الفحشاء والمنكر والبغى بصيغة تعريف لجنس، ليستغرق كل ما يجب أن ينهي عنه كما ستغرق كل ما يجب أن يؤمر به. والمطابقة اللفظية في قوله تعالى: "يا أيها الذين آمنوا" في قوله سبحانه: ﴿ يا أيها الذين آمنوا ﴾، وقيل ذلك بقوله: ﴿ الفحشاء والمنكر والبغى ﴾ فقابل ثلاثة بثلاثة، والأخر مخالفة الأول وحسن النسق في ترتيب عطف الجمل بعضها على بعض كما ينبغي، حيث قدم العدل، وعطف عليه الإحسان، كوز الإحسان ما زاد على الواجب، والعدل الواجب، وعطف إيتاء ذي القربى على الإحسان، كوز الإحسان أسما عاما، وإيتاء ذي القربى خاص، فكانه نوع من ذلك الجنس، ثم أتى بجملته الأمر مقدمة، وعطف عليها جملة النهي، ثم رتب جمل للأمورات والمنهيات، والمناحات والمحظورات بحيث لم يقدم ما حقه التأخير، ولم يؤخر ما حقه التقديم، فأتى حسن الترتيب مقترنا بحسن النسق. وأما التشبيه فلأن صدر الكلام يدل على عجزه، كدلالة صدر البيت المسهم على عجزه. وأما حسن البيان فلأن لفظ الآية لا يتوقف في فهم معناه من سمعه، إذ سلم من التعقيد في لفظه فقد دل على

⁴⁴ - ابن أبي الإصبع: بديع القرآن، ص 183 - 184 -

185

⁴⁵ - سورة غافر - الآية 19

⁴⁶ - ابن أبي الإصبع: بديع القرآن، ص 287 - 288 -

وصف صاحب الجنة: ﴿وَأَصَابَةَ الْكَبِيرِ﴾، ثم استقصى المعنى في ذلك بما يوجب تنظيم المصاب بقوله بعد وصفه بالكبر: ﴿وَلَهُ ذُرِّيَّةٌ﴾، ولم يقف عند ذلك حتى وصف الذرية بالضعف، ثم ذكر استئصال تلك الجنة، التي ليس لهذا الذي أصابه الكبر، وليس لذريته الضعفاء غيرها، بالهلاك في أسرع وقت حيث قال: ﴿فَأَصَابَهَا إِعْصَارٌ﴾ ولم يقتصر على ذكر الإعصار للعلم بأنه لا تحصل به سرعة الهلاك، فقال: ﴿فِي نَارٍ﴾، ثم لم يقف عند ذلك حتى أخبر سبحانه باحترقها، لاحتمال أن تكون النار ضعيفة لا تقي باحترقها لما فيها من النهار، ووطوبة الأشجار، فاحترس عن هذا الاحتمال بقوله: ﴿فَاحْتَرَقَتْ﴾، وهذا أصح استقصاء وقع في كلامه وأتمه وأكملته⁴⁸، إذا فالقصاصة عنده نظم الكلام عن طريق استقصاء المعنى بتناول جميع لوازمه وعوارضه وأوصافه وأسبابه، حتى يستوعب جميع ما تقع الخواطر عليه فيه، فلا يبقى لأخذه مساع ولا لاستحقاقه مجال، وقد تكون القصاصة في الزيادة التي تعيد اللفظ فصاحة وحسنا، والمعنى توكيدا، مثال ذلك قوله تعالى: ﴿فِيمَا رَحْمَةً مِنْ اللَّهِ لَئْتَ﴾⁴⁹ فإن كل ذي ذوق سليم، وذهن مستقيم، وبصر صديق يفرق ما بين هذا اللفظ بهذه الزيادة وبينه عربيا منها، فإنه لو قيل: ﴿فَرَحِمَةً مِنْ اللَّهِ لَئْتَ لَهُمْ﴾ لم تجد لها من الوقع في النفوس ما لقوله: ﴿فِيمَا رَحْمَةً مِنْ اللَّهِ﴾، ويشهد الطبع الجيد المعتدل بأنها بالزيادة أفصح، وأن الزيادة أفادت هذه الجزالة والطلاوة، مع كونها جاءت مؤكدة للمعنى⁵⁰، كما تكون القصاصة في ارتباط الكلام وانسجامه؛

«لأن الكلام القصيص يجب أن يرتبط بعضه ببعض، ومتى بُدِدَ نظمه كان ذلك عيبا عظيما»⁵¹.

أم سورة. أيضا فإن قيمة هذه اللفظة المفردة تظهر فيما تحدثه من وقع في النفوس، وهو ناتج كذلك عن مجموع المعايير الجمالية المنشوع بها، كما يوازن ابن أبي الإصبع بين بيت البحتري الذي يقول فيه:

كالفسي المعطفات بل الأسم ... هم

مبيرة بل الأوتار

وبين قوله تعالى: ﴿يَوْمَ أَخَذْنَا مِنْ تُكُونَ لَهُ جَنَّةٌ مِنْ نَخِيلٍ وَأَعْنَابٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ لَهُ فِيهَا مِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ وَأَصَابَهُ الْكِبَرُ وَلَهُ ذُرِّيَّةٌ ضُعَفَاءُ فَأَصَابَهَا إِعْصَارٌ فِيهِ نَارٌ فَاحْتَرَقَتْ ذَلِكَ يَبِينُ اللَّهُ لَكُمْ الْآيَاتِ لَعَلَّكُمْ تَتَفَكَّرُونَ﴾⁴⁷، ليبين مقدار ما في نظم القرآن من البلاغة، وبثبت أن الإعجاز فيه بالقصاصة.

ومن خلال دراسته استشف أن هذا البيت جمع التشبيه والتنميط في موضعين، وحسن النسق، والتهديب والإيغال... وهذا أفضل بيت وقع فيه الاستقصاء المولد، وما بلغ هذا المبلغ في الجودة إلا لأنه أشرقت عليه آوار كلام النبوة الذي أخذ معناه بلفظه مصالفة منه، وهو قول رسول الله - صلى الله عليه وسلم - لو صليت لله حتى تعودوا كالفسي، وضمت حتى تعودوا كالأوتار، وقال في الأوب: كالحني أو كما قال عليه الصلاة والسلام، وإذا نظرنا إلى قوله تعالى في الآية الأتفة الذكر وحسنا أن الإعجاز فيه بالقصاصة، وذلك أنه سبحانه بعد قوله "جنة" التي لو اقتصر على ذكرها لكان كافيا، فلم يقف عند ذلك حتى قال في تفسيرها: ﴿مِنْ نَخِيلٍ وَأَعْنَابٍ﴾ إذ لفظة الجنة تطلق على أي شجر كان، سائر بظلال ورقه الأرض، فإذا قال: ﴿مِنْ نَخِيلٍ وَأَعْنَابٍ﴾ كان مصاب ربه أعظم، ثم لم يقف عند ذلك حتى قل سبحانه: ﴿تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ﴾ متمما بوصفها بذلك، ثم كمل وصفها بعد التنميط بأن قل عز وجل: ﴿لَهُ فِيهَا مِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ﴾، وذلك لما علم الله - سبحانه - وهو أعلم - أن لا تقتصر على وصفها بالنخيل والأعناب لا يكون به وصفها كاملا، فإني بكل ما يكون في الجنان ليشتد الأسف على إفسادها، ثم قال في

48 - للاستزادة ينظر ابن أبي الإصبع: بدیع القرآن، ص 46 - 47 - 48 - 248 - 249 - 250

49 - سورة آل عمران - الآية 159

50 - ينظر ابن أبي الإصبع: بدیع القرآن، ص 305

51 - ينظر تعصير نغمه، ص 134

« وبيان الكتاب العزيز وكل كلام بلاغي فصيح من الأحسن دون الأقيح ودون الوسائط، لكن الأحسن أيضا تتفاوت طبقاته كالوسائط، فمنه الأعلى والأدنى والأوسط بالنسبة، وحقيقة حسن البيان إخراج المعنى المراد في أحسن الصور الموضحة له، وإيصاله لفهم المخاطب بأقرب الطرق وأسهلها؛ لأنه عين البلاغة. وقد تكون العبارة عنه ثارة من طريق الإيجاز، وطورا من طريق الإطناب، بحسب ما تقتضيه الحال، والإطناب بلاغة، والإسهاب عسي؛ لأن الإطناب كثرة العبارة بسبب كثرة المعاني، والإسهاب كثرة العبارة عن المعنى الواحد، والمعاني القليلة والأول بعينه هو حد البلاغة وحقيقتها، وبه جاء كل بيان القرآن »⁵⁵، وبذلك يكون ابن أبي الإصبع قد أثبت أن مثل هذه الخصوصيات التي نجدها في طبقات البلاغة الثلاث ما كانت لتبرز مجتمعة إلا في القرآن الكريم، الذي هو من منظوره ومنظوره غيره من الدارسين، أهم مصدر يمكن من خلاله تناول كل طرائق التعابير البلاغية المميزة له، خصوصا وأن كل فئة من آياته تحظى بقلة من لأسرار الإعجازية، التي تؤكد عجز البشر عن الإتيان بمثلها، لذلك فهو نموذج نفسه فاق كل الخطابات البشرية من حيث سلامة نظمه العجيب، وسلاسة أسلوبه الغريب، وبديع تركيبه، وبلاغة معانيه، وفصاحة ألفاظه، ووحدته، وتكامله واكتماله، وبصفة جملة تفرده الناتجة عن لغته وفنياته الخارقة للمألوف من الكلام.

وبناء عليه، فإن قيمة الخطاب القرآني عند ابن أبي الإصبع تبدو جلية في صياغته، وطرق صياغته، وحتواته على مجموع العناصر التي تكونه بطريقة تثير المتلقي وتسيطر عليه؛ مما يعني أن القرآن الكريم أوجد لنفسه نمطا خاصا به تأسس قرآنيته.

ويمثل النظم بالنسبة إلى أبي الإصبع سبيلا لتوصول إلى فكرة الطبقات، لكونها سرا من أسرار قرآنية القرآن؛ إذ استقر لديه أن نظم القرآن العزيز « جمع طبقات للبلاغة الثلاث، يظهر فضل كل طبقة في بابها وتبين محكم مبادئها، ويعلم أن أمتها بالنسبة إليها يعلو على غيرها الطبقات من كلام البلاغة، ويربى عليها »⁵⁶، وهي الفكرة نفسها التي أشار إليها كل من الرمانى والخطابي في رسالتهما⁵⁷.

والحق أن ابن أبي الإصبع لم يكتف بالإشارة إلى هذا التصنيف، وإنما قدم اللغة من هذا التصنيف قائلا: « فإن الكلام إذا كان منوع، افتتحت الأسماع فيه، ولم ينحسب النعوس مثل من الفاظه ومعانيه »⁵⁸، ولعل في هذا نقول إشارة إلى تنوع طرق التعبير البلاغية التي نجدها في القرآن الكريم بحسب المواقف، فأسلوب الترهيب، والوعيد، والتنهويل يختلف عن أسلوب الوعد، والترغيب، والتشجيع.

وتزداد هذه الفكرة اتساعا عندما جعل إيصال المعنى إلى المخاطب بأقرب الطرق وأسهلها هو البلاغة عينها؛ كاستعمال الإيجاز طورا والإطناب طورا أخرى، بحسب المقام وما تقتضيه الأحوال يقول:

⁵² - بن أبي الإصبع المصري: تحرير التحرير في صسعة الشعر والنثر وبين إعجاز القرآن، تحقيق / حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للعلوم الإسلامية، لجنة بحوث التراث الإسلامي - القاهرة - ط 2، 1964 ص 44

⁵³ - بطر الرمانى (أبو الحسن علي بن عيسى): النكت في إعجاز القرآن، ص 75، ولخطابي (أبو سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم): بين إعجاز القرآن، ص 26 ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن تحقيق / محمد خلف الله و محمد رطلول سليم، دار المعرف، مصر ط 2، 1968

⁵⁴ - ابن أبي الإصبع: تحرير التحرير، ص 415

⁵⁵ - المصدر نفسه، ص 490 و ينظر بدوع القرآن، ص

ص 204 - 205

باب المقالات

• قراءة مهنية رواية "عشاق يمة" للحبیب سامی الطاهر وطار

• احتمالية النص وبقينية التأويل عبد التبار والحي

• نشأة البلاغة الغربية وتشكيل الخطاب عبد الرحمن مزوان

• تأخر سن الزواج عند الشباب الجزائري محمد بن حليمة

• بين الاختيار والإضطرار

• الأسطورة بين الحقيقة والخيال أحرور بن شرشنة

• الشاعرة الصوفية "زبيدة بشير" نور محمد

• المدينة بوصفها افقا شعريا للخطاب السردى عراب أحمد

• مكيا فيللي بين انصاف التاريخ واجحاف اللغة أمال وشاربي

• مساحة للإشهار

قراءة منتقاة رواية محارق بية للحبيب السالمي

بقلم الطاهر حار

على القارئ، ويوزع ذهنه بين الحركة وبين المفردة التي تقدمها، عكس ما يذهب إليه البعض من الروائيين بزعم لذة النص، أو شعيرة اللغة، وما إلى ذلك من الذرائع.

الإشياء إنشاء، والرواية رواية. قلت خلال روايته هذه، كل الناس كل الكائنات بما فيها العقارب عادية، وتافهة، حتى، تكاد تكون مسطحة، أبعادها محدودة، إن لم تكن منعدمة. (وقد عمد الكاتب إلى ذلك ما من شك).

الأصدقاء الأربعة، عشاق بية، وعشاق زيتونة الكلب (سميت كذلك لأنها تضم رفاة كلاب البرني، ولو كان الأمر لي لأسميتها زيتونة الكلاب لأدمج الأصدقاء الأربعة في شخصية واحدة، بما دامت لا تتميز عن بعضها بالشيء الكثير، وما دامت رائحة بية الهجالة اللقمة تفويهم) حيث لا يصبرون عنها (الزيتونة) يوما واحدا.

يشتركون في البعد الفيزيولوجي، فهم تجاوزوا السبعين، ويعاني كل واحد منهم مرضه المعروف كما هو الشأن بالنسبة لمحمود، وغير المعروف كما هو بالنسبة للآخرين، غير المبالغين به، جميعا. فالأعمار بيد الله، وكل من عليها فان، ويشتركون في البعد النفسي، حيث أنهم جميعا فقدوا القدرة على ممارسة حقه الطبيعي، كذكور، أما وضعياتهم الاجتماعية، فليست بدورها مختلفة كثيرا.

إنهم متصوفة من نوع خاص، يعشقون الله علانية، حيث يحافظون بنقطة وصرامة على الصلاة في أوقاتها وينتظرون برحابة صدر

عمار مرياش الشاعر الجزائري مهووس باكتشاف المعادي، حتى أن له قصيدا جميلا بهذا العنوان، وكأنما يريد أن يقول، دهم قطار لبقرة في غير الهند أمر عاد جدا، لا تهتم به وسائل الإعلام، حتى وإن كانت البقرة الوحيدة لصاحبها، أما بقرة الهند فكائرة تثير الانتباه، حتى وإن لم تكن ملكا لأحد.

ويبدو لي أن الروائي التونسي المقتدر، اختار عن وعي وعن تحد هذه الإستراتيجية الخطيرة، ذات الحدين.. فخلال روايته ذات التسعة والعشرين لوحة يتراوح عدد صفحاتها بين التسعة والسبعة، بمعدل ألف وخمسمائة وألف وستمائة كلمة تقريبا، لكل لوحة. (وقد همتي هذه المعلومة، لأنها ربما تشير إلى أن صاحبنا ينجز عمله خلال نفس الواحد، مما يضفي الصفاء ووحدانية الجو، سواء على المفردات والجمل أو على الفقرات وحركات الصور، كما لو أننا أمام إنجاز كاميرا تعطينا تفاصيل ونقاط كل ما هو موجود. وقد لعب الفعل المضارع (كما عند صنع الله إبراهيم) المسيطر كلية على النص دور الدليل الذي يلح عليك بأن تنظر، ولا تكوث اللقطة. فتشعر أحيانا بضيق من هذا الإلحاح الذي يفسد لذة الاستغراق والمعاشاة.. مهما كان الأمر، فللفعل الماضي سحر إشراك المثلي في التأليف... لم أجد سوى بصع فقرات تبدأ بالفعل الماضي وهذا عندما يتعلق الأمر بذكر أحدهم لواقعة جرت في ما مضى)!

لغة الرواية، ولا أقول لغة السالمي، أقرب ما تكون إلى لغة همنغواي، المفردة كترصصة، تؤدي الدور المقتدر لها، بدون بهزات، وتزويق وما إلى ذلك، مما يشوش

لقد تتبع الكاتب هيكلها، الطريقة التوليفية، (بنف ويدور في مكان واحد، ولكن يوهنا بأنه يتقدم إلى الأمام)، أحيانا وأحيانا، يتبع طريقة التسج بظيرة الصوف، يروح ويحيى. كمن يظوف على زيتونة الكلب، التي تكاد تتحول إلى معبد كما هو الأمر في رواية الغزاة للكوني.. ليتقد الأحوال، ويزيدنا معلومات وأخبارا.

حاولت أن أعثر على موضوع الرواية من خلال مقدمة منطقية تهيك العمل، كما هو الشأن عند إبراهيم الكوني حيث تنبني جل أعماله على مقولة إن التارقي يفقد تارقيته إذا ما توقف عن الرحيل واستقر، أو كما فعل أمين معلوف، في إحدى رواياته، حين يولجنا في العمل معه، عندما يعلن أن عالم الثور قائم وإذا لم نعثر على الكتاب الذي يحتوي على الاسم الأعظم الماتة هلكنا.

أريد أن أقول أن الطرافة هي العنصر الأقوي الذي يشد القارئ، إلى المتابعة، والاستمتاع.. حتى أن الرواية تنتهي بموت محمود المستول، وتظل مفتوحة على نهايات يستطيع كل واحد منا أن يضعها.. كان تعود بية ذراعها في ذراع زوجها، سعيدة هنيئة، فيموت الباقون الأحياء غيظا وحسرة، يهارون، ولربما تهجم عليهم عقارب زيتونة الكلب.

هناك مسألة لم أقتنع بها، وهي الدور الذي يلعبه العيدي أخو بية، دون حياة أو خجل أو حتى استغراب من المجازة، فهو يخبرهم بتفاصيل دقيقة عن حادثة بية ومحمود، كما يحمل إليهم رسالة بية من ألمانية، حيث تعاني من زوجها. إن العيدي يقتحم الرواية وعوالمها بدون مقدمات، أو تبريرات، وكما لو أننا نتابع رسوما متحركة حيث كل شيء ممكن ومتوفر.

أخيرا.. إن قراعتي هذه، هي قراعتي أنا، لا تلزم أحدا، ولا أزعم أنني استوفيت حق هذا العمل الجميل للحبيب السامي.

الموت ويعشقون في سرهم بية الهجالة، عشقا عذريا، مهدما لكيونتهم، هم مجبرون عليه. بية امرأة ككل النساء، ولو أن رفها كما نمحه الثوري وهي تقضي حاجتها في الخلاء ينثر الشهوة والرغبة حتى في النفوس الميتة. كل ما يميز بية ويجعلها محط أنظار العشاق هو كونها أرمل هجالة كما يكرر المؤلف، بمنااسبة وبدونها، ليقنعنا بأن بية، إن هي إلا جثة جيفة، تحوم حولها نسور مهيضة الجناح، وكلاب جرباء هرة.. حتى جاءها ابن المكى من ألمانية، فاختطفها في عرس بهيج، وعاد بها، لتأثينا أخبارا فيما بعد بأن اللعنة، وهي التي لا تذب لها قطعت البرور والبحور ولحققتها، وها هي فريسة للضرب بالحذاء الألماني الخشن. (إن لم تكن تكذب في رسالتها، كما قال محمود الذي اتهمته بأنه بطحها أرضا حين استجذبت به ليساعدها في البئر على حمارها، وأدخل يده في هاك اللقمة كما تقول ويقولون.. فعل ذلك بكل سرر نظريا إلى أنها لا تلبس الكالسون)، محمود إذن لا يثق، في كلام بية، وهو أذراهم.

والغريب أن المؤلف همش كل نساء وصبايا الثوار، ولم يقدم لنا سوى زوجة العيدي الرواية على لسان بية.

حصر المؤلف، عدسة كاميرته في الهجالة، وفي عشاقها المساكين، ويذكرني بالمخرج المينمائي الإيطالي فيليني ويقصص علي الدواعي ومقامات محمود بيرم التونسي، إنه يتعامل مع شخصه كما هم، دون شفقة أو رحمة، بل يبالغ أحيانا في إهانتهم. ولا يخفي وهو يصور أحدهم حقه عليه، بعضهم بسبب ذنوب أتاها في الماضي بعضهم بسبب الثهاون في العلاج خوف من لسع الإبرة.. وجميعهم بسبب عشق بية المكنون. هذا العشق الذي يتحول إلى جرم يعاقبهم عليه المؤلف شر عقاب، وبمختلف الأشكال حتى بالسخرية نكرة.

احتمالية النص وبقية التأويل

"رؤية ذاتية جدا"

محمد القاسم وأبي

وهو يحاول أن يفصل بين الحقيقة والمجاز في دهاليز المعركة القرويدية القاتلة بينه وبين أبيه .. لو أن الوقت كان يكفي لإعادة قراءة ما أدركه البردوني قبل غيره في المقولة الخاطئة التي مؤداها أن الذات قد تقسم نفسها تحت جنح الظلام، وأقية الغفلة، وأحذية الساسة المتمدرسين عن بعد في "جامعة باتريس لوممبا"، (المقتنعين) وفقا للمنهج المادي التجريبي (بأن الخلية الواحدة أيلة لا محالة إلى الانقسام تحت وطأة التشديد الأممي، فيصبح الوطن وطنين، والشجن شجنين، واليمن يمنين.. أه لو أن الحكم النقدي (ال إلى الشعراء.. هل كانوا سينتهون جميعا إلى ما انتهى إليه المعتمد بن عباد؟

النقاد لا يراك ... الناقد يريد أن يُربك ما لا ترى.. وكفى بحكمه شهيدا على عمق ما تكتب ومسطحة ما لا تعي .. ولا مهرب من الإحالة: عليك بالكتابة، وعليه بـ"القراءة"، عليك بالنص، وعليه بالتأويل..

في دهشة نوار اللوز الهارب ذات نسيم ربيعي منقلب شيء من "توحيات" تماهم في إضفاء الحساسية المفرطة على إغماءة المتسوقين في أزقة الحدائق، المشرفين على توزيع غبار الككاو وبعض من السكر والزيت على مبدعي العالم الثالث القراء إلى أنفسهم.. لا تصف كلمة "الخيز" حتى لا تُنكر المهووسين بما قاله محمود درويش في قصيدة مخفأة تكاد تشبه الترجمة الخائنة للتشديد العالمي للعمل المذكور في الفقرة السابقة..

أه يا بشار .. يا ابن برد .. كيف يمكن أن ترى بلا عينين، و"تتاضل" بلا عنوان في إيصال المبحر إلى مقصده، والناقد إلى مبتغاه..؟
أصعب يقود بصيرا (.. تقول لي.. أليس كذلك.. كيف يمكن للخيز أن يكون رمزا للجوع، وللظلمة أن يكون رمزا للنور.. وللشعر) أقصدها معا (الموعودة الفجري أن يكون رمزا

وحده الناقد "يحمل" النص ما لا يطبق.. وحده الناقد "المتحامل" على بصيرة يصير على هذا "التحميل" من خلال التأويل بنظارات الرائي وعادات روح العصر المتلبسة تلبيسا اصطناعيا..

لو أن البردوني يقرضني بيته المشهور قرصا حسنا لمدة شهرين أسكن فيه .. فاستبدل صنعا بالنظرية، ومناهات النص بطلاء براق يحسب الناقد أنه هو، ثم أغمض عيني لحظة لكي أعطي فرصة للدارسين لعلمهم يضبطوا الرؤية الملونة لتكون عند شاعر مبصر بغير ما يبصرون .. كيف تتحازر سيمياء التموه البصري عن بعد لانشغالاتها النظرية، فتؤلف بلا استئذان ما يصبح نظارة سوداء للمبصرين، وتضع بدون حدود ودون التاكيد من تحذيرات الاستعمال، أوليات التفكير المستورد من أفقية الانتماء الغربي في النظر إلى الأشياء من زاوية تكاد تكون هي نفسها منذ أن كان العرب مدونة استهلاكية قابلة للقضم الفوضوي من طرف مفكري الثلث الأقرب إلى السقوط في ترتيب بطولات العالم للمرنيات ..

أه يا بشار يا ابن برد.. أيها الرائي المتقدم بلا عيدين مأكسدتين باستراتيجية الأشعة تحت الحمراء، والعنابت المحوطة بتعاويذ العم سام وأسرار "الذائقي كود".. أما أن لك أن تعود لقيادة المبصرين من الشعراء طبعاً (لا بلون على شيء سوى على ما يمكن أن يكون بالنسبة إليهم صورة مركبة الأبعاد لا تستطيع العنمة لتتظيرة أن تصف بلاعتها الموسومة بنور القلب..

المعنى في بطن الشاعر .. وقد يصعد المعنى إلى الرأس متخفياً في كيمياء فيروسيّة لم تعرفها المقولة الصماء، ولم يصطلم بها حاسن "الاستيل سليسليك" وهو يطارد بعضاً من صدادع ناتج عن تدوير زائد على اللزوم لتغصم تفل رضا الشعراء في ليلة شبيهة بليلة امرئ القيس

النظر خلسة عبر منافذ) الويبكلم (إلى العالم السفلي للوطن المصلوب بين الدهاليز المظلمة لمملكة الشعراء والتشكيلات الضوئية للمفرقات ليلة استقلال إمارات ملوك الطوائف عن شعوبها؟

هل تستطيع القصيدة أن توحد بين من فرقهم الهواء؟

و هل بإمكان التحدث إلى قرص اللغة الجموح أن يعيد الفنى العربي من مفاه الاختباري ذي المنزلة الربيعية الدائمة، إلى الوطن المصير في علية كبريت قابلة للانتقام من وهم حمل كائب لا زال يُشكل لها مغطاً مستديماً في البطين الأيمن للقلب؟

لماذا أغنيك أغنية الحب العربية المعروفة و قد قُنت عيناها المكلتان بالثمد الحزين في ليلة زفاف دموية..؟

لو أن الغابة لم تتحرك أصلا في ذلك اليوم الذي اقتلعت فيه أشجار عينها المروسة في القلب من طرف قائد سكوتلندي "لم تله أمه.. ولو أن "ماكبث" لم يصدق نبوءة المتأثرات أصلا..

"لا تكن ممن يدفعهم الأمل ويمنعهم الحوب".

هكذا كنت تقول امرأة القائد وهي تحاول أن تنزع زوجها بالوصول إلى سدة الوطن كما يصل الشعراء المصورون في ليلة صيف حاملة إلى سدة البياض الأزوردي من أجل الحصول على منصب شاغر في موقع مُجدٍ افتراضي.. كانت يوم آخر من أيام العرب الشعرية ..كانت تكاد "حذام" وهي تحتر من نوم قومها الممتأنين ببقطة القطا في صحراء الروح المنسية في مواقع التلذذ على صحة القاعدة النحوية .. هل تتمتع مساحة الوطن لجرح نحوي آخر يصبح شاهد إثبات على صحة المعنى وخطا التفوه بما لا يمكن أن يقال؟

بإمكانك أن تقول ما تسمع، وتبني ما يصلك على جناح السرعة مما يجري من حولك.. أجبت عن الأسئلة الشائعة، وادخل بريدك الإلكتروني في قائمة المرشحين للتوم المراقب في مخادع المكالمات المدسوسة لمدة كافية بعد انقضاء زمن الاستعمال) عل وعسى.. وترقب بعد ذلك، وصول "الذائفشي كود" على عنوانك المبوب تبويبا جينئا وفق الترتيب الألفبائي للحمص

للثورة التجديدية المتكورة في دهاليز عصر الانكشار الإبداعي؟ ومتى كان النضال رمزا لضيق الوطن؟ هل كان البردوني يمدح أم كان يهجو عندما قُب من ضمن ما قال :

يمانيون في المقي=منفيون في اليمن جنوبيون في صنع=جنوبيون في عدن(..؟ لعل كان يمزح ..أو لعله، وهو العمودي المحكك، كان يؤسس لغرض جديد في الشعر لم يسبقه إليه أحد من قبل..كيف يمكن أن تكون مقيئا في وطنك..لا غريبا كما يقول أبو حيان التوحيدي ..

لكي تكون مواطنا حدثيا) .. ولا تحتاج بعدها إلى وطن تشعر فيه بالاختناق، وقصائد تشعر فيها بالغربة..(لغة علامات لاد أن تهدي بها..تلبسها وتلبسك ..لا تخرج عنها ولا تحيد .. تُشكل في فقه التأويل المعاصر المبني على رؤية الشيخ (غدامير بن (...للحادثة النصية، جرنية كانت أو كلية، وهي تتوغل في عسية القائل توغلا لم ينته إليه أحد..

ها انت إذن فيلسوف ..تتويأ مقدك من النص ..وتحاول أن تقترب من "عرشه .."بما تمكنت منه من خطابات متحركة كرنوق ملال إلى فرضيات تنوئية تكاد تخون من كثرة الاستعمال في مغاير التطوير..

هل أنت مجازف فعلا..؟

س-هل النص بناء متجانس لا يلوي على شيء سوى على تفكير لطيف لوحاته المنسية في مخادع المعنى..؟ إذا أجبت بنعم ..فستكون قد اخترت الطريق الأقصر للوصول إلى فاكهة النص، وعصاره الأعاصير.. ومرحبا بك في عالمنا.. عالم القارة السابعة.. حيث يصبح المكان زجاجة عنكبوتية متحركة العينين، متصلة خيط يري من على بعد ثلاثة أيام ..كل يوم مقداره وجع الحروف المصكوكة على لوحة كيبوردية "واقعة تحت بعش الأصبغ الموهوسة بتلقي الأوامر من منطقة عليا من الجسد المتهرى في زمن الكتابة بحبر حبر، ولا ورق، ولا دواة ..

(هل أنتك الأخبار يا متنبئ) بأن المرء بإمكانه أن يُعرف ويموت بعمر ما ذكرت في بيتك المشهور؟ وأن زرقاء اليمامة لم تعد ترى أكثر مما يره الرائي(في)اليوتوب (وهو يسترق

المجانبية السحرية التي لم ينتبه إليها غارسيا ماركيز في "أعوام عزله" التي لم تنته بعد، على الرغم من انتهاء المنيع الذي اكتشف من خلاله أن الواقع بإمكانه أن يكون سحريا كذلك، وأن عوالم التخيل الافتراضية بإمكانها أن تقصر المسافات الطويلة بين الكتب المقتول والناقد القاتل.. الأكيد أن بين الفيلمين المبنيين للمجهول مجاهد امرأة تترك للقارئ تسع احتمالات مآلاتها اللامتناهية وفق ما تشتهي نفسه التواقة إلى التشويق..

فقلتي عادة النقر على الأيقونات.. واستهوتني المشربلت المصفقة في الحارة القديمة ذات الأبواب الأنوسية المنقوشة.. ماذا أقول لغيري عندما يقول لي: لم تقول ما لا يفهم؟ هل أستعير الإجابة الجاهزة من أبي تمام وهو يحاول أن يكون المرأة المعكوسة لقارئ متعطش للوصول إلى "مسابر" المعنى بدون طاقية إخفاء، ولا إذن إيديولوجي مسبق؟

علا.. يا أبا تمام .. أنت مبصر ولست ضريرا.. وأو كدت من عند هوميروس لكأنت أولى بالتوظيف في هذا السياق.. ورغم ذلك .. فهي روية احتمال، وإمكانية تحقيق .. واستنفاة دائمة من يوم الذاشرين إلى زرابي مفروشة باللغة المعبسة .. بجاهدون من أجل الوصول إلى معنك دون تفتية ملققة بنفاق الكتابة، ودون قناع شفاه كانه الحقيقة.

هل يحمل النص وهو يتمهي في مسافته المتوارية هجرته إلى العالم الآخر من دون تأثيره مصداق عليها من طرف جمركتي التأويل، ومن دون طاقية إخفاء لوثائق الحرف المكتومة؟

يتورع المعنى من شدة الاستعمال.. ويتبدو في خبايا روحه الكلمات الزرقاء والتأوهات المتتالية في بعملة النص.. نرى عذاباتها الافتراضية تقرب بلونها الأخضر، ولا تبوح بالهم .. هناك .. في موقع ما من شرح النظرية تحمیل مجاني لآليات التأويل، وجدول "المتعاليات الفكرية" تجعل منك فيلسوفا عصاميا خلال شهر على الأكثر، إن تكون فيه مجبرا مثلي على اقتراض بيت البردوني المشهور .. فإذا كنت مسجلا، وتلقيت هي بريك الإلكتروني كلمة السر.. اضغط على هذا الرابط

لنوي الذال على مكان تواجدك ليلة القبض على مشاعريك المكحلة بجراحات زرقاء نيمامة

سعتك "كلمة السر" من الدخول إلى عالم "معنى المنظر له سلفا.. وسعتك من إدراج موضوع جديدة، والتعليق على مواضيع قديمة لأصدقاء لا تعرفهم.. وأنت قادر إن كنت حقا على الظفر من أحدهم بتأثيره الهجرة لافتراضية إلى عالم الإبداع المكتوب في زمن استهلاكه نور أن يكلفك ذلك احتمال الغرق في فئنة هم وأنت تحاول الإبحار فوق جلد ماعز متقوب للوصول إلى الضفة الأخرى حيث يبدو باطل المعنى أكثر غريبا وظاهر المساحات لنصية أكثر احصارا ..

يداك لم توكبت.. وفوك لم ينفخ.. ولا فرق بين زمن الكاتب وزمن القارئ .. وحتى إشكالية لتتظير لـ "السرارد والمسرود" هي مجرد وهم قرائي لا يتجرا على إرجاع براءة الاحتراع إلى عجوز عارية الصدر، ضامرة الثديين، مهضومة الحقوق أعيت.. كلود ليفي ستروس من الجري داخل المتاهة الأمازونية كالغار الأجر من أجل الوصول إلى قطعي فكر صارو فريش داتير على مفهوم "الاختلاف" إحداها تينة وأخرى ضربة، وتبئت قوما منذ آلاف السنين، ومباشرة من صق ادغال الفكر الإنساني خماسا كما زرقاء اليمامة - إلى أن أية قصة خرافية طيعا يجب أن تكون مرتبة ترتيبا وظيفيا من 1 إلى 31 وفق ما كتشعه، بعد لأي، فلا ديمير بروب لاحقا، وإن أي خلط في الترتيب إنما هو خيانة للنص الأصلي أراد من خلالها الناقد أن حشر نفسه حشرا، و"تحميل" النص ما يطيق، بإزاحة رواية الكاتب الأصلية واستبدالها برواية "الراوي".

من أن نطق لسانيك بـ "الفونيم الشعري" وأنت تعرف أن النص حمال أوجه، وأن التأويل "حمار النقاد" فلماذا الهجرة إذن؟

سيان لحظة الولادة بين أحضان صفحة إلكترونية منشورة على العالم بأسره، ولحظة موت بين أحضان امرأة حلال تغار من بطلة قصة قصيرة جدا كتبت مسارها السرد في أقصر ما يمكن أن تكون عليه اللغة وهي تترنن نـ"أ.ق.ج" فجاءت هكذا:

(ولنت وماتت) بصيغة المبني للمجهول صعبا.. مما يضفي على الممار السرد نوعا من

بداية البلاغة العربية

وتحليل الخطاب

محمد الرحمان مزوان

مدخل:

قد ارتبطت بالمجال اللغوي. فكانت تمر عن طريق الكلام أي اللغة وليس بأي شكل من أشكال التعبير الأخرى كالرسم أو النحت مثلا. بل أنه لا يمكن الحديث عن فن الفصاحة وفن الخطابة بمعزل عن الفلسفة والديمقراطية والمجتمع المدني والمدينة في حد ذاتها. فالعلاقة بين هذه العناصر علاقة تلازمية فلو لا الفصاحة والخطابة لما كان للديمقراطية من وجود. وهذا هو حال نشأة المدينة أو المجتمع المدني باعتبار الأولى سلوك حضاري، وأن الثاني انعكس لها. ولهذا نجد كل من أثينا وروما قد عرفت المجتمع المدني باعتبار وجود الفلسفة ووجود الفن التعبيري الذي وضعت له شروطا بلاغية، ذلك أنه وبكل بساطة لا يمكن للفرد أن يرقى إلى موطن دون أن يكون مؤسسا لها ومشاركا فيها. وهذا لن يتأتى إلا إذا كان واعيا بدوره، وهذا الوعي يأتيه من الفن التعبيري الذي عليه أن يتعلمه من السفسطائيين والفلاسفة والخطابين بصفة عامة.

إن المواطن ملزم في المجتمع المدني بأن يكون ملما بقضايا المجتمع الذي ينتمي إليه. ولأن القضايا التي تطرح أمامه باستمرار هي القضايا الخاصة بمصالحه، وعليه فقضاياها تحتاج منه أن يكون عارفا بقوانين الموقع الذي ينتمي إليه. ففي الوقت الذي تكون مصالحته محل نقاش عليه أن يدافع أو يتنازل عنها بحسب الموقع الذي يكون فيه: الدفاع كما هو معروف يكون بتقديم الأدلة المادية، إما وثائق أو وسائل أو أدلة أو شهود أو كل هذه الدلائل أو بعضها وذلك بحسب القضية ومدى قدرة المتهم على إثبات براءته أو استرجاع ما انتزع منه. لكن هذه الوسائل لن يكون لها بالغة

لقد ارتبط التفكير منذ أن بدأ الإنسان يتأمل في الوجود، بالأشكال التعبيرية. التي من خلالها بدأ يدرك المواضيع التي كانت تشغل باله. وبطبيعة الحال، كانت الوسيلة في هذا المجال هي اللغة؛ التي امتاز بها عن باقي المخلوقات. أو كما جاء به لتمييز الفيلسوف بأن الإنسان حيوان ناطق. ولا شك أن الغرب بدأت نشأت تفكيره مع اليونانيين القدماء أي: منذ نشأة الفلسفة على يد سقراط. فاليونان بهذا المعنى هي مهد الحضارة العربية. خاصة وأن الفلسفة قد عرفت نشأتها في هذا البلد. وبما أن اللغة كانت وما تزال الشكل الوحيد الذي به يستطيع الإنسان أن يعالج كل المواضيع في كل مجالاته الحياتية. فإن الفلسفة اليونانية قد تخطوا إلى ما للغة من أهمية. وحملوا التفكير فيها مسألة جوهرية، إلى درجة تقسيمهم بخصوص نشأتها بحيث نجد أفلاطون يرى بأنها إلهام ومقدرة فطرية يكتسبها الإنسان من الخلق. أما أرسطو فقد ذهب عكس ذلك واعتبرها تعاقدا اجتماعيا.

إذن، فاللغة، هي الوسيلة التي بها أدرك الإنسان علاقته بالوجود وبعد ذلك حدد بها علاقته بالإنسان ذاته.

إن أقدم وأرقى شكل من الأشكال الفنية التي أبدعها الإنسان، هو فن التعبير. فهذا النوع من الفنون منذ بدايته ارتبط بالحكمة ومحبتها وبالديمقراطية التي كانت وما تزال أحد وجوه هذا الفن. لأن هذه محبة الحكمة والديمقراطية

- الصمغاني إبراهيم: تطور اللغوي التاريخي: دور الإنسان.

بيروت: نشر: الجمعية لثلاثة سنة 1983 من 14

تقتضي منه معرفة عدة شروط أساسية بدونها لن يستطيع إقناع أحد. ويخسر بالتالي قضيته. وهذه الشروط هي الإمام والمعرفة ب: 1— الخطابة. 2— الفصاحة. 3— البرهنة. 4— البلاغة.

طبعاً إن هذه الشروط التي من الواجب أن تتوفر في المواطن للدفاع بها على حريته ليست مطروحة في الطريق ولا هي في متناول الجميع. بل عليه أن يتعلمها ويتمرن عليها لفترة طويلة. ومعلومها هم المسقطات التي أسسوا مدارس يعلمون الناس الفصاحة والخطابة لينفعوا بها عن قضاياهم. والمعروف عن هؤلاء الذين خالفهم الفلاسفة أنهم لا يلتزمون بالطرق والمناهج الفلسفية. أي تلك السبل التي يعتمدها الفيلسوف في إقناع الآخرين برأيه. بل قدمت إلى منهجهم عدة انتقادات، ذلك أن المخاطبة المسطانية والتي تسمى أيضاً المخاطبة المشاغبية، أي المغلفة. وهي التي تلقن للناس ليدافعوا عن قضاياهم. وعلى المتعلم أن يكون منقاداً بأعراض هذه المخاطبة التي هي كما يقول ابن رشد في تلخيص المسئلة لأرسطوطاليس: «إن مقصد هذا الجنس من الكلام هو أحد خمسة مقاصد: إما أن يبكت المخاطب، وإما أن يلزمه شئعة وأمر أو في المشهور كاذب، وإما أن يشككه، وإما أن يصيره بحيث يأتي بكلام مستحيل المفهوم، وإما أن يصيره إلى أن يأتي بهذر من القول يلزم عنه مستحيل في المفهوم بحسب الظن²». وإن كان هذا النوعا مقبوتاً من قبل الفلاسفة كما يؤكد ذلك أرسطوطاليس فإن المتهم مجبر على معرفته واستعماله في الدفاع والدحض والتكذيب. ولأن النهم ليست واحدة ولا تقدم بطريقة واحدة فإن المخاطبة المشاغبية هي الوسيلة الكفيلة في التحول بحسب طبيعة النهم

لأهمية ما تم تقرر بالكلام. وهذا الكلام ليس في كلام، بل هو كيفية استعمال الكلمات أو تكلم من أجل الإقناع. وقد كان للإقناع في لعصور اليونانية الأولى عدة أوجه:

- إقناع القاضي: من خلال الإجابة عن لأسئلة الموجهة إلى المتهم. (الإجابة تكون عن طريق الكلام).

- إقناع المحلفين الشعبيين: من خلال تقديم لأدلة المادية والمعنوية. (الإقناع يكون بواسطة الكلام).

- إقناع الحضور: ويكون من خلال الإجابة عن أسئلة القاضي. (الإقناع يكون بواسطة الكلام).

إن على المتهم أن يقدم البراهين والدلائل وتحجج التي تبرئته وهذا يتم عن طريق: دحض التهم الموجهة إليه من قبل الخصم. وبداية عليه أن يكون عارفاً بكيفية فهم وإيضاح كل ما يوجه ضده. ثم ينتقل بعد ذلك إلى طرح ما يثبت براءته مما نسب إليه. وإن يتأتى له ذلك إلا بالإقناع. وهذا الإقناع ليس معطى لأي كان. بل يكون إما موهبة عند شطرس³ وإما هذه الحالة تكون طريقة الرد عن التهم الموجهة غير منهجية بل في أغلب الأحوال تكون عشوائية. على أساس أن الأسئلة التي يوجهها القاضي تكون أسئلة مضبوطة ومنهجية وهادفة. يبينها على عدة وقائع يقدمها إليه الضحية. فالقاضي لا يكون موهوباً فقط في إدارة المحاكمة بين طرفين أو عدة أطراف، بل في القاضي كان يتعلم كيف يفصل بين الناس عن طريق دراسة القوانين والنصوص التشريعية وكل ما من شأنه أن يساعده في الفصل بين الناس. وعليه يجدر بالمتهم أن يتعلم بدوره كيف يدافع عن نفسه ويبرئ ساحته من التهم الممنوعة إليه.

ما يجب أن يعرفه المتهم:

عندما يكون المتهم أمام القضاة والمحلفين الشعبيين، ويريد تقديم الدلائل وبراهين ليقتنعهم. فهذه الدلائل والبراهين

² ابن رشد: تلخيص المسئلة لأرسطوطاليس منهجه وعق عليه موفق فوزي الجبر. دار التكوين للطباعة والنشر دمشق الطبعة الثالثة سنة 2006. ص: 12-13.

لكن هذا السلوك لم يكن يعجب أفلاطون الذي كان ينعتهم بأنهم السبب الرئيسي في انحطاط أثينا. لأن الخطابة الجيدة بحسبه هي الفلسفة. فهذا الصراع بين أفلاطون والسفسطائيين كان في حقيقة الأمر صراعاً بين الفلسفة/ البرهان، وفن التعبير. ذلك أن كليهما ينشد الإقناع. إذن فالعملية الفلسفية أو البلاغية لها هدف الإقناع أي: أن الهدف واحد والوسائل تختلف بحسب خصوصية كل مجال. لكن هذا الإقناع لكي يتحقق يجب أن تتوفر مجموعة من الشروط والتي بدونها لن يصل لا الفيلسوف ولا البلاغي إلى غايته. فما هي إذن هذه الشروط؟

أولاً: أن تكون قضية.

ثانياً: أن يكون طرفان أو أكثر.

ثالثاً: أن ترتبط بزمان ومكان.

هذا صفة عامة، لكن لما نضعها في سياقها الفلسفي أو السفسطائي حينها نكون ملزمين بوضع السياسي موضع اعتبار. لقد أشرنا آنفاً إلى السفسطائيين كانوا يبتغون من تعليم الخطابة الرقي بالقرى داخل الدولة — المدينة. «فهم لم يكونوا رواد الخطابة وحسب بل كانوا مستعدين بلا شك بأن يكرسوا أنفسهم لها ويلبون حاجة هذه الخطابة التي ترافق تطور الحرية الفردية في كل اليونان³». فأول شيء مهم هو أنه لا يمكن الحديث عن مجتمع مدني بأفراد جاهلين بقواعد الخطابة أي أن المجتمع المدني يتطلب بل هو نتاج أفراد واعين بدورهم الاجتماعي ولا مكان للجهلة فيه. وإن كان السفسطائيون قد تحملوا عباءة التلقين، فإن جورجياس وتلميذه إسقراط هما من وضعوا تعليمات فن المرافعة:

1— ليضاح مخطط نموذجي للخطاب (استهلال، عرض، شهادات، مؤشرات، احتمالات، برهان نقض... تلخيص). إن هذا

وهي الطريقة المثلى التي يمكن للمتهم أن يبرئ ساحتها بها. إن القصد من تعليم السفسطائيين لخدمة الناس هذا النوع من المخاطبات غير الفلسفية ليس هو لخط من المجتمع أو المماس بالفلسفة بل هو جعل المواطن الإغريقي يعرف كيف يستعمل اللغة ويعبر بها. وأن يلقنه أيضاً أن اللغة طرق كثيرة في التواصل والتعبير وأنها مشدع بين الناس. لكن امتلاك التحكم فيها ليس بالأمر الهين. وكذلك أن له الحق في استعمال الألفاظ بالكيفية التي تضمن له الحق في الحفاظ على حريته. لأن حرية التعبير كانت في العصور اليونانية مرتبطة بالشفهي. لهذا كان السفسطائيون يلقنون المواطنين طرق ووسائل التعبير الشفهية. إذن كيف نشأة هذه العناصر التي جعلت الإنسان اليوناني يعرف طريقة الدفاع عن نفسه؟

1- نشأة الخطابة

لقد اختلف المؤرخون في تحديد تاريخ نشأة الخطابة الغربية، لكنهم لم يختلفوا في ميلادها في حضن الفلسفة اليونانية، فهي تكون قد طهرت في صقلية إبان القرن الخامس قبل الميلاد، وذلك بفضل فلسفة أمبيدوكل وأتباعه كوراكس Corax وتيسياس Tisias حوالي سنة 467 قبل الميلاد.³ وقد أصبحت مهنة تدريس بالمقابل. وأول من امتنها هم السفسطائيون فهم مؤسسو الخطابة: «وقد اعتبروها جزءاً جوهرياً في توجيههم لتعليم المواطن الحر في الدولة — المدينة بالاستدلال والحجة والتفنيد والبرهان، وبإيجاز انقذوا عن مصالحه الخاصة بقوة الكلمات والحجة والفصاحة⁴».

Michel Pougéoise. Dictionnaire de
— rhétorique. Paris 2004. P202

³ - ثيوذور أوزيرمان: تطور الفكر الفلسفي.

ترجمة سمير كرم. دار الطليعة بيروت. الطبعة
الرابعة سنة 1988. ص 19.

Guthrie. W. K. C. Les sophistes. Ed —
— PAYOT. Paris 1976. P 188.

3- توجهها توليدي وتداولي: يعتبر الكلام في حدود القصيدة والتكوينات المقيدة التي يتسمج معها⁶. ويبقى أن كل هذه الشروط تخضع لعاملَي الزمان والمكان اللذان يمنحانها خصوصياتهما لأن الخطبة التي يلقيها الخطيب ليست واحدة بل هي متعددة ومتنوعة بحسب المقام. ولهذا وجب على الخطيب أن يراعي مقتضى الحال:

أ- إذا كان جنس الخطابة قضائيا فإن المستمع يكون قاضيا والزمان ماضيا، أما الوسائل المستعملة فهي الاتهام والدفاع والنتيجة تكون إما عادلا أو غير عادلا.

في هذا النوع من الخطابة القضائية يدخل المتكلم الذي هو إما طالب حق أو متهم في صلب الموضوع بحيث يكون متكلمًا والأطراف الأخرى مستمعة. وهنا يبدأ الدفاع وتقديم الحجج والبراهين التي تدحض أو تثبت بحسب موقع المتكلم.

ب- إذا كان جنس الخطابة استشاريا فروع المستمع يكون تجمعًا والزمان مستقبلًا أما الوسائل فهي الإقناع والردع والنتيجة تكون ناعما أو ضارًا.

إن كما أشرنا آنفاً فإن طبيعة الخطابة تأخذ ميزتها من الموقع الذي يكون فيه الخطيب. حين يكون الخطيب يتحدث أمام جمع من الناس، فالاستهلال يكون ضرورياً لكن الموضوع أي العرض عليه أن يراعي فيه ما هو مستقبل أي أن يستعمل الزمان المستقبلي، مشيراً من حين إلى آخر إلى الزمّين الحاضر والماضي.

ج- إذا كان جنس الخطابة احتفالياً فإن المستمع يكون متفرجا والزمان حاضرا أما

الإيضاح للمخطط النموذجي للخطاب ما هو في حقيقة الأمر إلا المنهجية التي يجب على المتهم و طالب حق أمام المحكمة وضعها قبل التشرع في الرد على الأسئلة الموجهة إليه من قبل قاضي المحكمة أو تقديم شكواه إلى القاضي من أجل إنصافه:

أ- عليه قبل الولوج في صميم الموضوع، أن يضع مقدمة استهلالية تكون بمثابة العتبة التي يلج بها موضوعه. وهذا الاستهلال ما هو في حقيقة الأمر إلا وسيلة للفت انتباه الحاضرين من قضاة ومحلفين والخصم أو الخصوم بحسب عدد الذين يقاضونه. وإن أفلح يكون قد استراق سمعهم وبالتالي يكون قد نجح في عملية الترويج للتأثير عليهم. ومن هناك يضع الخطوة الأولى لربح قضيته.

ب- ثم ينتقل بعد ذلك إلى عرض الموضوع الذي يوضح من خلاله قضيته بطرحه كل الوسائل التي تجعله إما بريئاً أو صاحب القضية. ويكون ذلك بانتهاج أسلوب بلاغي مثير ومؤثر من خلال البرهنة على قنجه في الاستهلال، أو نقض ما يكون قد طرح كدنه.

2- أصل القانون — السياسي للفن (الأبعاد الحاضرة في تجديد الفائدة التي تستفيد منها الخطابة منذ أربعين سنة) الذي يحمل بعداً نزعياً ويصلح لترتيب الصراعات والخلافات. فالخطابة تفرض نفسها في النظريات التطبيقية مع الأخلاق والسياسة (إن الكلام مع الفعل نشاط سياسي): الاختيارات والمجادلات تكون فيها محتومة، ومستزمنة للبرهنة. كما أن بدائياتها واستقرارها غير مفصولة عن ظهور النظام الديمقراطي. وهكذا في هذا العنصر الثاني على الخطيب أمام المحكمة أو في ساحة عامة أن يكون مدركاً لمفهوم القانون: أن يعرف بأنه يشترك من موقع أنه خطيب في العملية الأخلاقية والسياسية، وبذلك يساهم في بناء الديمقراطية بصفتها فرداً مكوناً للمدينة. أو أنه يشترك في بناء المجتمع المدني.

6- JEAN MARIE OSWALD. DUCROT

SCHAEFFER : Nouveau dictionnaire
langage. Ed seuil. encyclopedique des sciences du

والثلاثين ودراسة الفلسفة. فهذا المجتمع الذي يصل الفرد فيه إلى درجة محبة الحكمة، مستعملا الفن التعبيري في خطابه ليدافع عن قضاياه، هو ما نسميه بالمجتمع المدني. إن هذا الذي نسميه مجتمعا مدنيا يجب أن تتوفر فيه مجموعة من الشروط التي يضعها أرسطو وهي أن المدينة نتاج اتحاد سياسي محقق بين عدة قرى⁸. وهو أيضا المجتمع الذي يستحق أن نسميه مجتمعا مدنيا. لأن هذا النوع من المجتمعات يبنى على الفلسفة التي يطورها تخلق الفن. وهو شأن من التعبير الخطابي الذي استند إلى القواعد المسطانية وفلسفة أرسطو، وحقق مبتغاه. والخطابة صناعة، تعلم وهي أجناس أربعة:

1— المخاطبة البرهانية: وهي التي تكون من المبادئ الأولى الخاصة بكل تعليم، وهي التي تكون بين عالم ومتعلم بشأن أن يقبل ما يلقي إليه المعلم، لا أن يفكر فيما يبتلى به قول المعلم، مثل ما يفعله المسطانيون.

2— المخاطبة الجدلية: هي التي تتألف من المقدمات المشهورة المحسوسة عند الجميع أو الأكثر.

3— المخاطبة الخطبية: هي التي تكون من المقدمات المنظومة التي في بادئ الرأي.

4— المخاطبة المشاعية: هي التي توهم أنها مخاطبة جدلية من مقدمات محسوسة، غير أن تكون كذلك في الحقيقة⁹.

منذ نشأتها ارتبطت الخطابة بالفصاحة، بل هي كما يقول أرسطو فن قدرة الإقناع بالخطاب. «إنها قدرة تأمل ما يمكن أن يكون خاصا للإقناع لكل قضية¹⁰». هكذا يعرف أرسطو للخطابة على أنها فن، وهذا الفن يتحدد

الوسائل المستعملة فهي المدح والعتاب والنتيجة تكون جميلا أو نميما.

في هذا المقام يبقى المكان هو نفسه في الحس الخطابة الاستشارية لكن الخطابة تخضع إلى طبيعة الموضوع الذي هو الاحتقالية. ومن هنا وجب على الخطيب أن يستعمل الخطاب الذي يحمل فيه الشيء ونقيضه لتجسيد المدح والعتاب.

ويمكن أن نمثل لذلك بالخطابة التي وضعها كل من أوسولد ديكر ووجون ماري شايفر⁷:

جنس الخطابة / نوع المستمع / الزمان /
الوسائل / النهايات /

قضائية / قاض / الماضي / اتهام. دفاع /
عادل. غير عادل /

استشارية / تجمع / المستقبل / / إقناع.
ردع / نافع. ضار /

الاحتقالية / متفرج / الحاضر / مدح.
عتاب / جميل. نميم /

لكن تبقى البرهنة أهم عنصر في هذه العملية، لأن الخطيب/ المتقاضي، عليه أن يقع المستمع. وهذه العملية هي فن التعبير البلاغي. ولن نتحين هذه المسألة إلا بفضل كل من الخطابة والفصاحة والبرهنة. كيف ذلك؟

ماهية الخطابة:

إن المواطن الذي يستعمل الخطابة ويكون فصيحاً في خطابه ويبرهن لمستمعيه من أجل الإقناع لابد — كما رأينا آنفاً — أن يكون قد وصل إلى درجة من الوعي، عن طريق التعلم

CHAMOUX FRANÇOIS : LA CIVILISATION

GRECQUE ED ARTHAUD PARIS : 1988. P 232.

⁸ بن رشد. تجميع نسخة لأرسطو. دار التكوين

تصديعة والنشر. دمشق طبعة الأولى سنة 2006. ص. 12.

⁹ ARISTOTE : Rhétorique. 1355b. — مرجع سابق

⁷ — مرجع نفسه. ص 169.

عند كل الخطباء¹². ولهذا ينبغي في الخطابة العوز على الموضوع الأساسي والحجج التي تستخدمها بغاية الإقناع. وهذه الحجج هي بالنسبة إلى أرسطو الشاهد Exemple والقواس الإضماري Entymème. والمادة الأولية للحجج مخزونة في مستودعات ذهنية تسمى «المواضع»: وهي عبارة عن كل أنواع البداه التي تنقسمها الأطراف المساهمة في الخطابة. وتستخدم الخطابة علاوة على ذلك بالمواضع، وبهذا تكتسب دراسة الطابع Ethos والأهواء الكثير من الأهمية في هذا المجال.

2- الترتيب La disposition : يأتي في الخطوة الثانية ترتيب المواد التي حصلت في الخطوة الأولى، وهي مواد فكرية وعاطفية وحجج مكرسة للإقناع. ويتخذ هذا الترتيب الصيغة الآتية:

أ- التمهيد Exorde: وغايته إثارة انتباه المستمع وتماطفه والكشف عن الموضوع، ووظيفته الأساسية هي الإمتاع. فهو عنصر أساسي في نوع الخطابة القضائية حيث ينبغي استمالة قَولٍ وعطف وثقة القضاة. كما أن التمهيد يفرض بالضرورة على الخطيب أن يعرف كيف يقدم بجلاء أسباب ودواعي القضايا المطروحة. وأن يكون الموضوع مقتضيا وملامًا لكي يسترعي انتباه المخاطب. ومن خصائص التمهيد أن لا يكون غارقا في المحسنات الأسلوبية، وأن يأخذ بعين الاعتبار قصدية الخطيب حتى يكون مقنعا.

ب - المرد Narration: يأتي في المرتبة الثانية بعد التمهيد. وهو عرض الوقائع. وينبغي أن يكون واضحا ومحتملا وغايته الأساسية هي الإقادة. وينبغي على كل سرد للوقائع الذي يتجنب كل مظاهر البرهنة، أن لا يُهمل الوقائع الإبراز والإصرار بالكيفية التي يسيطر بها على انتباه المخاطب. كما أن المرد

الوضعية الأساسية للخطابة والمتمثلة في الإقناع، أم الوسيلة التي يتحقق بها هذا الإقناع فهي الخطاب، فلا غربة أن نجد أرسطو يقرنها بالتقصحة التي هي امتلاك مادة الخطاب، وهي قصد لتكلم كما يجب من أجل إعطاء الخطاب ظهورا لاثقا به. فهي بالنسبة إليه وسيلة للإثبات بالدلائل القاطعة في هذا الصدد يقول جون جاك روبريو: «إذا كان السفسطائيون يمتحنون الخطابة لمسلحتها، فإن أرسطو يقدرها بضرورتها. معه لم تعد علما للإقناع صالحا لأن يحل محل القيم، بل أصبحت وسيلة للبرهنة، بفضل المفاهيم المشتركة وعناصر الدلائل العقلانية، من أجل جعل الأفكار مقبولة لدى المستمع. للعلوم لغتها، لكن هذه اللغة ليست في متناول الجميع: إن للخطابة وظيفة يصل الأفكار. فهي نهست قدرة كليا، ولا حاضنة للفلسفة، لكنها ببساطة مستقلة»¹³.

لكن هذا الاستقلال الذي يتحدث عنه أرسطو يشوه نوع من الغموض. هل هي مستقلة عن كل العلوم؟ أم أنها مستقلة في حصص الجوانب الخاصة بها؟

الإجابة عن هذا الإشكال يقودنا إلى تحديد الوسائل والأدوات التي تعتمد عليها الخطابة في سيرها ومعالجتها للقضايا. بالتأكيد أن الخطابة كما أكد عليه السفسطائيون وأرسطو ذاته أنها فن، فالسفسطائيون اعتبروها فنا بصفتها وسيلة للإقناع. أما أرسطو فاعتبرها فنا بصفتها وسيلة للبرهنة. فهي في كلتا الحالتين تعتمد على الفلسفة. تستعمل في تحليلها المنطق والقياس والبرهان والجدل والمقدمات والنتائج، كل هذه العناصر أدوات فلسفية في جوهرها. وهي تستعملها بحسب مهام الخطيب الخمسة والتي هي:

أ- الإيجاد: L' invention: إنه الخطوة الأولى في إعداد الخطاب فهو المعقد والأساسي بالنسبة إلى باقي العناصر الأخرى. وضروري

في اختيار الألفاظ وتركيبها وتراعى فيه الصحة والوضوح والمناسبة للموضوع والأناقة المتمثلة في اختيار الألفاظ والصور والتجسيم والإيقاع.

4- الفعل 'action': وهو الانتقال إلى الإنجاز بوصفه إلقاء الخطاب مع ما يتطلبه ذلك من حركات محاكاة وتعبير قسّمات الوجه، إذ أن لكل حالة مروية تعبير ملحمي خاص بها.

5- الذاكرة 'La mémoire': وهي عبارة عن خزان الخطاب في الذاكرة وحفظه تمهيدا لإلقائه مرتجلا¹⁴. لقد كان البلاغيون القدماء يولون أهمية كبيرة للذاكرة، وذلك بتقويتها بتمارين خاصة كذكر بعض المشاهد التي وقعت في الماضي أو محاولة وصف بعض المشاهد الطبيعية والإنسانية وإعادة تشكيل مجموعة من الأحداث... إلخ. لقد كان الخطيب يحصر «حطة» في ذهنه قبل بداية إلقاء خطابه وهو ما يسمى في البلاغة الحديثة «cheek-list» وهذه الحطة هي التي ينتهجها حامل عمية الإلقاء. ومن هنا وجب أن تكون له ذاكرة قوية على الحفظ، ولهذا نجد القدماء يؤكدون على ترويض وإعادة الحطة عدة مرات قبل إلقائها. لأن النسيان يفسد الحطة كلها.

الفصل خمسة:

تعتبر الفصاحة هي قصيدة البلاغة وتنقسم إلى ثلاثة أقسام: الاستشارية والاحتفالية والقضائية.

من مميزات الخطاب الفصيح الإقناع. لأن الفصاحة مهمتها إيصال القصد البلاغي إلى المخاطب بالكيفية التي تؤثر عليه. وبما أنها وسيلة للتأثير فإنها تتوجه مباشرة إلى الأهواء الإنسانية وليس إلى العقل البشري.

لقد عرف أرسطو الفصاحة بأنها: «امتلاك مادة الخطاب، علينا أيضا أن نتكلم كما يجب،

يكون هي حاجة إلى الاستعانة ببعض الصور، و أن يلتجئ متى كان ذلك ضرورياً إلى وسائل الإقناع أي شتيوتوس.

ج — الإثبات confirmation وهو لحظة تزدحم حين يكون المخضّب في موقع صرح إقناضي أو عرضها أمام القضاة عليه أن يثبت ويفهم البراهين. وإذا كان الخطيب متهما فإن مهمته تكون بالحض، تقديم الأدلة والبراهين التي تكحص ما نسب إليه. وغايته الإثبات. والسرور هو الإقادة.

د — الخاتمة péroraison: في البلاغة هي الجزء الأخير من الخطاب. إنها ختامه. يقول كاتيليان Quintilien: «على الخطيب أن يستقي نفسه للنهائية. لأنه ما هنا وإلا فلا حيث يسمح بفتح كل كنوز الفصاحة. وإزاحة كل العقبات، وتجاوز كل المضايق. لا شيء يمنعا من الاندفاع، تقريبا، لنشر جميع القويع. وبما أن الإسهاب في الكلام جزء مهم من الخاتمة، بإمكاننا إذن، أن نحسن ونزخرف أسلوبنا باستعمالنا للمصطلحات»¹⁵ / الألفاظ الرائعة جدا. أخيرا، على الخطيب أن يكون بمثابة محام يرافع، كتراجيديا وكوميديا القدماء، حيث كان المقترح لا يجد نفسه مهما أكثر وأكثر انفعالا إلا عندما تقترب المسرحية من النهاية¹⁶. «فالخاتمة إذن، بما أنها آخر عنصر من عناصر الخطاب. فهي أهم عنصر، لأنها تقضي إلى النتيجة النهائية التي يتوخاها الخطيب وهي: التأثير على القضاة والمحلفين الشعبين حتى ينتزع حكما في صالحه. لدى يجب عليه أن يستغلها على أحسن وجه.

في الخاتمة يختصر الخطاب وتقدم خلاصة وجدانية عممة.

3 — الأسلوب 'élocution': أو الصيغة اللفظية للخطاب، وهو عند القدماء مستويات ثلاثة: نبيل وبسيط ومتوسط. ويمكن

¹⁴ - مورو فرانسوا. البلاغة. المجلد لدراسة الصور البلاغية. ترجمة محمد الوالي وجورج عاتشة. منشورات الحوزة الأكاديمية والجنسية. الطبعة الأولى سنة 1989 الصفحة 7/6

¹⁵ - Dictionnaire de rhétorique مرجع سبق من 192.

المنابر مخصصة فقد لما هو مقدس أي للإنجيل. وهناك أيضا الطرف المناوئ لهذا الطرح ويمثله أنطوان أرنولد Antoine Arnauld الذي رد بحرف على السيد جوليو، مؤكدا على أن المبشرين لهم الحق في استعمال الفصاحة في خطبهم المنبرية. ذلك أنها وسيلة للتبليغ وإرشاد المؤمنين. لأن الغاية منها هي نشر وتوسيع الدين بين الناس في الكنائس والأديرة وغيرها من الأماكن المقدسة التي يرتادها المؤمنون. وبما أن المبشرين لهم دور الإقناع فلا سبيل لهم غير المسلك البلاغي، وإلا كيف يؤثرون على الذين يخطبون فيهم ويدعونهم لاعتناق الدين المسيحي. فالبلاغة إذن قد تجاوزت إطار الغمضة والمفسطة وخرجت من إطار المحكمة والمباحات العامة لتشغل الكنائس والأديرة. وتكون بذلك قد دخلت حياة الناس العامة. فالصراع الذي دار بين مؤيدي ومعارضيه وجودها في المنبر لم يكن في حقيقة الأمر إلا راعا حول المقدس والمنص في الفكر المسيحي الغربي. وهذا ليس له إلا معنى واحد هو أن البلاغة كانت تمثل طبيعة وخصوصية المجتمع الغربي بصفة عامة.

البرهنة:

أما العصر الثاني في عملية تحيين الفن البلاغي الذي هو البرهنة. فتحيده وتعريفه يقتضي الرجوع إلى أصوله الأولى. صحيح أن أرسطو هو أب البرهنة. لكن علينا أن لا ننفل الجهود التي قام بها الفلاسفة من قبله في القرن الخامس قبل الميلاد يوم كانت صقلية تحت حكم الجبارين اللذان صادرا الأراضي ومنحها لجيوشهما. ففي سنة 467 قبل الميلاد عصفت ثورة بهؤلاء الجبابرة، وبدأ أصحاب الأرض يطالبون بعودتها إليهم. في هذه الفترة بالذات، وضع جورجياس ونيسياس الطريقة العقلانية للتحديث أمام المحكمة. فقلع إلى أرسطو الذي وضع الأسس المثينة للبرهنة وذلك بتمييزه أربعة أنواع من البرهنة هي:

وهذا الشرط الأساسي لإعطاء الخطاب مظهرا جيدا¹⁵. فالفصاحة بهذا المعنى هي تحيين لحضاب المتكلم، وهذا التحيين مشروط بلباقة انتكتم إلى حين إتمام تنمية عملية استتراج تستمع للتأثير عليه. لأن الهدف الأساسي من استعمال الفصاحة هو جعل الطرف الآخر متعاطفا مع قصيتك، وهذا إن يتم إلا بطريقة كلامية مميزة فهي ليست واحدة، بل تخضع لمقام ولشخصية المتكلم وأخيرا لطبيعة القضية لمراد الدفاع عنها. ويشترط أرسطو إضافة إلى ذلك في الصوت الذي ينبغي أن يكون أحيانا قويا وأخرى ضعيفا ولهذا وجب أخذ ثلاثة أشياء بعين الاعتبار وهي: قوة الصوت والتعقيم بتتبع النبر ثانيا والإيقاع بمددة الأصوات المتقاطعة. وهذا ما يؤكد كلام بسكال حين يقول بأن الفصحة الحقيقية هي التي تسخر من الفصاحة نفسها¹⁶. وهو ما يذهب إليه كانتيليان حين يقول بأن الفصاحة الحقيقية يجب أن تكون تلقائية وتسخر من القواعد. وعليه نقابل الخطاء (معلمو الفصحة) بالسفسطائيين وباختصاصي وتقبي الخطأ. بدا كان هذا هو المفهوم العام للفصاحة في استعمالها قد عرفا جدلا في الثقافة العربية، وذلك منذ ما عرف بخصام الخطابة المقدسة. ذلك الصراع الذي خاضه أنصار الفصاحة وخصومها، الذين اعتبروها شيئا مدمنا غير قابل لأن يدخل الكنائس والأديرة وكل الأماكن التي تعتبر في نظرهم مقدسة. ومن بين الذين رفضوا الفصاحة نجد الأكاديمي الفرنسي جوليو دي ب Goibaud de Bois الذي طالب بإبعادها من المنبر بحجة أنها نتاج بشري وعليه فهي محرمة في الموعظة، لأن

وخاص جدا. لأنه يقتضي استعمال المنطق والقلانية في تقديم البراهين مع مراعاة مقتضى الحال، أي: طبيعة التهم الموجهة للشخص الذي يكون بصدد تقديم البراهين، فهذه الأخيرة تتصلب منه أن يضعها في خطاب له نسيج تعبيرى يوصل إلى النتيجة التي هي إقناع المتلقي/القاضي. فهذه العلاقة التي تعتبر اليوم حديثة في علم الاتصال، فإنها ليست كذلك. بل هي قديمة قدم الفلسفة اليونانية، بحيث نجد أرسطو هو المجدد الرئيسي لها. فهو قد وضع كل احتمالات وضعيات الاتصال. وهي الموجودة حاليا:

1- أنواع المستمعين:

أ- المستمع الحاضر للخطاب: هو المستمع إلى خطاب يسمى توضيحيا نموذج المدح.

ب- المستمع الذي كان قاضيا لوضعية سابقة؛ قاض بالمعنى الحضري في إطار دعوى. إن الخطاب ينتمي إلى الجنس القضائي.

ج- المستمع الذي هو قاضيا لوضعية مستقبلية: فهو عضو الجمعية العامة في ساحة العامة التي تتعد فيها المجالس السياسية في المدن الإغريقية. الذي عليه أن يختار السياسة المستقبلية.

إن هذا المستمع يتلقى الخطاب من قبل منلق/مستمع. لكن هذا المسموع عليه أن ينتج خطابا، فهذا الخطاب له مجموعة من المعايير والقوانين عليه أن يلتزم بها خلال بناءه لنسيج كلامي الذي سيوجهه إلى مستمعيه المذكورين آنفا وهذه المعايير هي:

أ- تلك التي تشدد على طبيعة المتحدث

(l'éthos):

إن الإتيوس، كما يقول البلاغي ميشال ميير Michel Meyer «هو الذي يحق الجنس القضائي، لأن الخطيب لن تكون له مصداقية إلا إذا أبان عن العدالة في براهينه أو أنه إذا كانت له بيسطة الأهلية للتلفظ بها مثما

1- البرهنة الجدلية التي يمكن أن

تقدم:

أ- المقدمات المنطقية كاحتمالات علما بأنها لم تكن كذلك أبدا.

ب - خلق خائفات لا تملك مقدمات منطقية.

2- البرهنة البرهانية التي تستند على شكل قياس (قياس يستند إلى المحتمل والممكن الذي تكون فيه كل مقدمة منطقية مصحوبة بدليها). والتعيين ينتمي إلى هذا النوع من البرهنة.

3- البرهنة الخطابية التي تستند على القياس الإضماري (قياس بمقدمة واحدة) ويسمى أيضا القياس الخطابي.

4- البرهنة العلمية التي تستند على القياس الإثباتي، وتستند على مقدمات منطقية مطروحة كحقيقة وأولية مطلقة.

فهذه الأنواع البرهانية الأربعة، في نظر رسطو هي التي بها يتم عملية الإقناع والتي على الخطيب الالتزام بها ليتجنب التهم الموجهة إليه وتوصل البراهين والحجج التي تنفع المتحدث إليه.

ما نستخلصه من هذه النشأة للبرهنة هي أنها جاءت منذ العصور اليونانية والرومانية القديمة. أي إبان نشأة الفنون التعبيرية، التي تزامنت مع نشأة الفلسفة. فهي -البرهنة- إحدى الوسائل الأساسية في عملية الاتصال. ذلك أنها تقتضي متحدث ومستمع أو بلغة الاتصال لحديث تربط بآنا ومتلقيا. يقول فليب بريطون وجيز جوتيي: «ظاهريا أوصمنا، تعتبر البرهنة كمضمون أو شكل لمضمون الاتصال.¹⁷» لكن هذا الاتصال ليس بسيطاً، ولا يدخل ضمن الاتصال اليومي العادي. بل هو خاص،

¹⁷ -Dictionnaire de rhétorique P 57. مرجع سبق. Gilles Gauthier. Histoire des «Philippe Bretteur». La découverte-théories de l'argumentation. Ec 2000 p4. Paris

ج- تلك التي تتعدد انفعالات المستمع (lepathos):

بلاغيا هو إحدى وسائل بلوغ الإقناع. وهو بالنسبة إلى الخطيب يعني كل ما يؤثر في المستمعين: الحركات والمحركات التي يمكن للخطيب استعمالها من أجل هذه الغاية. كما أن أرسطو يحدده كالآتي: «إن الأهواء هي الأسباب التي تجعل الناس متنوعين في أحكامهم وتثير العذاب واللذة، مثل الغضب، الشفقة والخوف وكل الأحاسيس من هذا النوع وإكراهاتها أيضا يكون»

إنه نابع من الخطيب ذاته لكنه يتجسد أو يتحقق فيما هو خارج عن ذاته كذات متكلمة وكذات تريد تحقيق تأثير في ما هو خارج عنها. الباتوس هو: «قابلية الموضوع بأن يكون هذا الشيء أو ذلك، كخاصية أو كمحمول إنه قابلية الموضوع الاقتراضي لأن يكون خاصية ما وأن يكون مختلفا عن المواضيع الأخرى، وإن لا يكون أيضا»

فهذه العلاقة ليست بسيطة وإنما وجودها يقتضي نسبة من الوعي الفردي والجماعي بالفلسفة والخطابة والفصاحة وشؤون القانون. أما توفرها فيعني بالضرورة إلى مجتمع واع وهو المجتمع الجدير بالفلسفة والديمقراطية.

هو شأن القاضي في المحكمة. كل ما سبقوله سيكون غير قابل للنقاش مثل الوقائع. إن حدوث ولحكم مرتبطان ومن هنا نمر إلى ندقة والعدالة¹⁹. وهو أيضا إحدى الصفات الأساسية التي يجب أن يتحلى بها الخطيب ويتمثل في ثلاث خصال هي الحصافة والبر والنعفانية. ذلك أنه يكون من موقع المتحدث أي أنه متورط في عملية القول وهذا الارتباط بالقول هو الذي يفرض عليه مجموعة من الصفات: «إن الخطيب لا يمكن أن ينصح إذا لم يكن حصيف الرأي أو سديده، إذ بماذا يمكن أن ينصح المختل أو المغفل؟ وفي حال كون الإنسان حصيفا فلا يمكن أن ينصح إذا لم يكن فصلا، فالأشرار لا ينصحون ولا يلتفت إلى نصائحهم. ولا يمكن أن ينصح إذا لم يكن حليما، إذ إن الكراهية قد تملعه عن إبداء النصيح. هذه الملامح الثلاثة المكثفة هي أساس الإقناع المستند إلى الجوانب الأخلاقية للخطيب أي الإيتوس²⁰. إن هذه الصفات الثلاث هي التي تجعل المتلقي أو المخاطب يقبل للخطيب. وقبول الخطيب ما هو في حقيقة الأمر إلا قبول الاستماع إلى الخطاب وعندما تحصل هذه النتيجة فإن الخطيب يكون قد أثر رشد انشاء المستمع وهذا هو مقصده ومنتهاه.

ب- تلك التي تشدد على طبيعة الخطاب ذاته (le logos).

إن عملية الإقناع تتم بالخطاب ذاته كما يقول أرسطو - عندما نوضح الحقيقة، أو ما يظهر كذلك، بحسب الوقائع المعقبة المشتقة الواحدة تلو الأخرى يضيف أرسطو²¹.

¹⁹ - POUJEOISE Michel : Dictionnaire de rhétorique, مرجع سابق ص 126

²⁰ - لؤي محمد الاستمارة في محلات يونانية وعربية وغربية. مشورت در الأمان الرباع الضبعة، الأولى 2005 ص 32-33. Rhétorique [135-a]. Traduction de ²¹ ARISTOTE C-E. RUELLE REVUE PAR VANHEMLRYCK COMMENTAIRE DE B. TIMMERMAN'S P84

تأخر من الزواج عند الشباب الجزائري بين الاختيار والاضطرار

محمد بوعلم

هذا يرتبط بالعوامل النفسية للشباب وحتى البيولوجية.

تمهيد :

سنعرض إلى تحليل الافتراض المقدم أي " التأخر في سن الزواج لدى الشباب سببه اضطراري أكثر منه إختياري ".

- على هذا الأساس سنقوم في تحليلنا لهذه الفرضية بإطلاقاً من متغير التأخر الإضطرابي وذلك بالإعتماد على ثلاثة مؤشرات هي:

- السكن والظروف العائلية.

- المهنة والدخل.

- المستوى المعيشي.

1 - دور السكن والظروف العائلية في

التأخر عن الزواج :

سنبدأ في قياس هذه الفرضية من مؤشر السكن والظروف العائلية ودورها في التأخر الزواجي وسيكون ذلك بعرض أهم المعطيات في جدول .

جدول رقم (1): يبين علاقة السن بنوع السكن:

نحاول من خلال هذه الدراسة التصدي لتناول ظاهرة تأخر من الزواج عند الشباب الجزائري، منطلقين في ذلك من طرح الافتراض التالي:

• تأخر من الزواج اضطراري لكثير منه إختياري.

لأجل ذلك قمنا بدراسة ميدانية على عينة من الشباب العاصمي نتراوح أعمارهم بين 30 و49 سنة، حالتهم المدنية عزاب.

طريقة المسير كانت بواسطة الكرة الثلجية، أما الوسيلة المستعملة فهي استمارة المفانة.

نتفق مبدئياً على المفاهيم التالية:

تأخر من الزواج:

هو زواج الفرد لأول مرة في سن مسطور

بين متوسط من الزواج لدى المجتمع والسن 49 سنة منقضية لأنه عند السن الفعلي 50 سنة تعد عزوبة نهائية، وهذا التأخر يكون لجنة كبيرة خاصة لدى المجتمع الذي متوسط من الزواج فيه يكون كبير.

التأخر الإضطرابي: تأخر الشباب عن

الزواج رغم تجاوزهم من الزواج والمحدد بأكثر من 30 سنة، وهو فعل لاإرادي نتيجة أسباب متعددة تنحصر في ثلاث أبعاد وهي إقتصادية، إجتماعية وتعليمية.

التأخر الإختياري: رغم توفر الظروف

إقتصادية والإجتماعية والتعليمية إلا أن الشباب يذاتته يتأخر في سن الزواج والأمر

نوع المسكن السن	فيلا	شقة في عمارة	منزل تقليدي	بيت قصديري	المجموع
19 34-30 %24 70،	46 70،%59	10 00،%13	2 60،%2	77 %100	
12 39-35 %29 30،	26 40،%63	3 30،%7	-	41 %100	
3 44-40 %25 00،	8 70،%66	1 30،%8	-	12 %100	
- 49-45	5 %100	-	-	5 %100	
34 المجموع %25 20،	85 00،%63	14 40،%10	2 50،%1	135 %100	

الروح والروحة على أقل تقدير، كما أن تواجد العمارات يرتبط بالمناطق الحضرية وبالتالي فإن كل المبحوثين الذين يسكنون هذه الشقة يبحثون عن شقق أخرى عند انفصالهم عن الأسرة. المثير في الدراسة الميدانية أولئك المبحوثين الذين يسكنون فيلات وهم متأخرون عن الزواج، الشيء الذي يؤثر بأن لا دخل لعامل المسكن في التأخر عن الزواج مما قد يدل على أن الفيلا هي شبه عمارة نظرا لعدد سكانها، والأمر يختلف لدى المبحوثين الذين يسكنون المنزل التقليدي فهم عادة ما يرتبطون بالمناطق الريفية وفي المناطق شبه الحضرية .

جدول رقم (2): يوضح العلاقة بين الرغبة في العيش بعيدا عن الأسرة ونوع المسكن

نلاحظ من خلال الجدول أن الإتجاه العام يتمثل في نسبة 63 % من المبحوثين يسكنون شقة في عمارة وتدعم هذه النسبة بـ 100 % من المبحوثين منهم ما بين 49-45 سنة ونسبة 66%70 من المبحوثين منهم ما بين 40 - 44 سنة في مقابل هذا نجد نسبة 25%20 من المبحوثين نوع مسكنهم فيلا وتدعم هذه النسبة بـ 29%30 من المبحوثين منهم ما بين 35-39 سنة .

* إن نظام البناء في الجزائر يعتمد على العمارات والتي إنتشرت بكثرة نتيجة السياسات التي إتبعها الدولة، ولو تعرضنا لوضعية العمارات في الجزائر فستجدها غير ميسرة لنظام الأسرة من حيث أنها تتميز بعدم الإتساع ومنه تساعد الأسرة البسيطة المتكونة من

نوع المسكن	فيلا	شقة عمارة	في حوش (منزل أرضي)	بيت قصديري	المجموع
الرغبة في العيش					
نعم	30 9%22	85 90%64	14 70%10	2 50%1	131 %100
لا	4 %100	-	-	-	4 %100
المجموع	34 20%25	85 00%63	14 40%10	2 50%1	135 %100

إن النظرة التي يملكها بعض المبحوثين حول استقلالهم السكني بعد الزواج تزيد من الأمور أكثر صعوبة وتعقد مما سيكون هناك تأخر عن الزواج، وهذه النظرة لها أسبابها لأن الأمر في الماضي كان على العكس من هذا.

ويمكن ربط هذه الأسباب بعوامل للتغير الاجتماعي انطلاقاً من تطور مستوى الحياة إضافة إلى التحول الاقتصادي والانفتاح الإعلامي وهذا علينا أن نشير أن الاستقلال السكني بعد الزواج يخضع في غالب الأحيان لرغبات الطرف الآخر (الزوجة).

جدول رقم (3) : يبين علاقة الزواج والعيش مع الوالدين مع الظروف العائلية

نلاحظ من خلال الجدول أن نسبة 63% من المبحوثين يملكون شقة في عمارة وهذه النسبة تمثل إتجاهاً عاماً وتدعم هذه النسبة —

64%، 90 من المبحوثين الذين يعيشون بعيداً عن الأسرة في مقابل هذا نجد أن نسبة 25% من المبحوثين يملكون فيلا وتدعم هذه النسبة — 100% من المبحوثين الذين لا يعيشون بعيداً عن الأسرة .

إن أغلب المبحوثين الذين يعيشون في شقق في العمارات سيحبون بعيداً عن الأسرة بعد الزواج مما يؤثر لصعوبة الزواج عندهم خاصة إذا تعلق الأمر بصعوبة الحصول على مسكن وعلى غرار هذا نجد المبحوثين الذين يعيشون في فيلات لا ينوون العيش خارج الأسرة وإنما يريدون أن يبقىوا داخل الفيلا حتى ولو تطلب الأمر العيش مع أسرهم، وهذا يعود لقيمة السكن في الجزائر وارتفاع سعره فنستطيع أن نؤشر لذلك انطلاقاً من سعر العقار في الجزائر خاصة في منطقة العاصمة وغيرها من المناطق الحضرية الكبيرة .

ومنه فالمبحوثون لا يستطيعون أن يشتروا سكناً من منطلق عملهم إلا إذا كانت هناك إعانات أسرية أو مساعدة من طرف الدولة انطلاقاً من نظام البرامج السكنية التي تعرضها الدولة .

الظروف تزوج والعائلة العيش مع والدين	نعم	لا	النسبة
نعم	12 00%20	48 00%80	60 %100
لا	25 30%33	50 70%66	75 %100
المجموع	37 40%27	98 60%72	135 %100

جدول رقم (4) : يوضح الوضعية المهنية

وضعية المهنة	التكرار	النسبة %
متقاعد	30	22.20 %
موقت	25	18.50 %
دائم	44	32.60 %
يومي	27	20.00 %
بدون إجابة	09	6.70 %
المجموع	135	100 %

هذا الجدول يبين أن نسبة 32 % 60 من المبحوثين وضعيتهم في العمل هي بصفة دائمة وهذا يمثل اتجاه عام، في مقابل هذا نجد نسبة 22 % 20 من المبحوثين هم متقاعدون، ونسبة 20 % 00 هم عمال بصفة يومية ونسبة 18 % 50 هم عمال مؤقتون.

تطلب وضعية العمل دور مهم جدا في التفكير المبحوث في الزواج فهذا الأخير في الوقت الحاضر يرتبط أكثر بمتغير العمل ومنه لما تكون الوضعية في العمل مستقرة ومضمونة على حد تعبير المبحوثين يكون التفكير في الزواج أما في حالة عدم الاستقرار في العمل يكون عدم التفكير في الزواج، وعدم الاستقرار في العمل يرتبط بالمؤشرات التالية (متقاعد، مؤقت، يومي) كل هذه الوضعيات تبقى المبحوثين لا يفكرون في تكوين أسرة ومنه لا يمكن الاعتماد على عملهم في المستقبل .

وللإشارة هذه المؤشرات بوضعية العمل تعبر عن وضعية سوق العمل في الجزائر والذي يرتبط بالتحول الاقتصادي في الجزائر والجدول التالي يوضح توزيع المبحوثين حسب قطاع العمل سواء الخاص والعمومي .

جدول رقم (5) : بين علاقة المستوى التعليمي بالوضعية المهنية:

من خلال الجدول نلاحظ أن نسبة 72% من المبحوثين لا تسمح ظروفهم العائلية لهم بتراجع، وهذا يمثل إتجاها عاما وتندعم هذه النسبة بـ 66% 70 من المبحوثين لا يودون العيش مع والدين بعد الزواج ونسبة 80% 00 يودون العيش مع والدين بعد الزواج في مقابل هذا نجد 27 % 40 ظروفهم العائلية تسمح لهم بالزواج وتندعم هذه النسبة بـ 33% 30 من المبحوثين لا يودون العيش مع والدين بعد الزواج .

إن جل المبحوثين يقولون بأن الظروف العائلية لا تسمح لهم بالزواج وبالتالي سيعيشون مع أسرهم بعد الزواج ولقد الأمر العكس عند المبحوثين الذين تسمح لهم ظروفهم العائلية بالزواج ومنه سيعيشون بعيدا عن أسرهم بعد الزواج، وهنا يربط المبحوثون الظروف العائلية بإمكانياتها المادية في كثير من الأحيان أو أسرهم رغم الظروف العائلية الصعبة، لها مبررات مالية.

إن المبحوثين الذين يفكرون العيش بعيدا عن أسرهم بعد الزواج أكد هو العائق المباشر وسبب تأخرهم عن الزواج هو السكن بالدرجة الأولى وبالتالي حصر سبب التأخر في السكن أي أن تفصل عن الأسرة لا بد من ممكن مستقل ومنه يربط هؤلاء المبحوثين الزواج بالسكن فقط وللإشارة هذا في أغلب حديث المبحوثين على حد تعبيرهم السكن ثم السيارة ثم المرأة بمعنى المرأة في المرتبة الثالثة وفي بعض الأحيان الثانية لكن يبقى السكن عامل مهم في استقلال المبحوث بعد زواجه.

2- دور المهنة والدخل في التأخر عن الزواج : على غرار المؤشر الأول متقيس هذا المؤشر المتعلق بالمهنة والدخل .

المستوى التعليمي	المهنية	عامل	بطل	أخرى	المجموع
بشور مستوى	19	2	-	21	
	50%90	50%9		%100	
متوسط	32	2	1	35	
	40%91	70%5	90%2	%100	
ثانوي	34	-	-	34	
	%100			%100	
جامعي	30	4	1	35	
	70%85	40%11	90%2	%100	
تكوين مهني	10	-	-	10	
	%100			%100	
المجموع	125	8	2	135	
	60%92	90%5	50%1	%100	

إن المعطيات المعروضة في الجدول تبين لنا حقيقة وهي أن رغم المبحوثين المستوى التعليمي المقبول (ثانوي) ولديهم أعمال إلا أنهم لم يتزوجوا وهذا له احتمال من الجانب النظري وهو عدم تأثير متغير العمل في الزواج أو أن الفكرة الشرفية مرتفعة والتي ترتبط بالواقع الاقتصادي نتيجة المرحلة الانتقالية من الاقتصاد الإشتراكي إلى اقتصاد السوق وبالتالي نجد المبحوثين يلجأون إلى أعمال إضافية أو هامشية، أو لديهم رأس أصلا من الزواج وبالتالي يمكن القول لو ربطنا الزواج بالعمل لا بد من سياسة إجتماعية على المستوى الرسمي لأن واقع العمال اليوم من الناحية المادية لا يمكن أن تساعد في عملية الزواج .

جدول رقم (6) : يوضح الأسباب التي تؤخر الشباب من الزواج

النسبة	التكرار	الشغل
29% 56	76	نعم
70% 43	59	لا
% 100	135	المجموع

باب المقالات

من خلال الجدول نلاحظ أن الإتجاه العلم يتمثل في نسبة 92 % 60 من المبحوثين هم عامل وتدعم هذه النسبة بـ 100 % من المبحوثين مستواهم التعليمي ثانوي ونسبة 100 % من المبحوثين مستواهم التعليمي التكوين المهني . في المقابل هذا نجد أن نسبة 5 % 90 من المبحوثين هم بطلون وتدعم هذه النسبة بـ 40 % 11 من المبحوثين مستواهم الدراسي جامعي .

يمكن ربط الوضعية المهنية لتأخر الزواج كحالة إغراضية لأن هذه الوضعية لها تأثيرات على المجالات الاجتماعية للأشخاص وخاصة لما يتعلق الأمر بالزواج، ومنه الأمر يزداد تأكيد لما نجد مبحوثين يعيشون وضعية بطالة حقيقية فالآن الشغل يعد بمثابة المفتاح الحقيقي لحل المشاكل الاجتماعية، خاصة وأن للعمل أبعاد اقتصادية كما له أبعاد إجتماعية تتعلق بتفاعل الفرد مع الآخرين، إضافة إلى أنه مربوط ببعد عصي، لأن هذه الأبعاد الأخيرة تثبت الحتمية الحقيقية لتأثير الشغل في الأفراد .

ونفس الشيء يمكنه القول عن المبحوثين الذين لديهم نظرة عكسية، وبين النظريتين يجب أن نشير إلى المبحوثين الذين يعملون ويقرون بأن العمل هو سبب التأخر عن الزواج وهذا لا يقصدون بالعمل وإنما يقصدون الأجر الذي يتلقونه، والأمر يزداد وضوحاً في السؤال الذي يتعلق بالبطالة ودورها في التأخر عن الزواج فنجد عجائبتهم تبده عكسية إذ جل المبحوثين لا يعتقدون أن البطالة لها دور في التأخر عن الزواج، وعلى هذا الأساس يمكن القول أن القدرة الشرائية هي التي تلعب الدور الحاسم في مثل هذه القرارات الاجتماعية .

جدول رقم (7): يبين علاقة الدخل الشهري بقيمة المهر:

نلاحظ من خلال الجدول التالي أن الاتجاه العام يتمثل في نسبة 56% 29 من المبحوثين يرون أن الشغل سبب في التأخر عن الزواج في مقابل هذا نجد أن نسبة 43% 70 من المبحوثين لا يرون في الشغل سبب في التأخر عن الزواج .

إن معضيات الجدول هي تعبير وشرح للجدول تسبق ولو أنها تتعلق بتمثل المبحوثين لمتغير شغل ودوره في تأخر الزواج وعلى هذا الأساس نجد جل المبحوثين يفتقرون على أن الشغل هو سبب في التأخر عن الزواج وهذه النظرة مأخوذة من تجاربهم الشخصية أو واقعهم المعيش.

قيمة الدخل الشهري	بدون إجابة	مرتفع	متوسط	منخفض	المجموع
بدون إجابة	8	88	11	9	100 %
أقل من 8000	2	40	3	5	100 %
من 8000 إلى 13000	1	26	16	43	100 %
من 13000 إلى 18000	-	23	24	1	100 %
من 18000 إلى 23000	-	05	2	3	100 %
من 23000 إلى 28000	-	3	2	1	100 %
أكثر من 28000	-	5	6	1	100 %
المجموع	1	72	54	135	100 %

من المبحوثين لم يفصحوا عن قيمة دخلهم الشهري ونسبة 60% 50 من المبحوثين دخلهم الشهري ما بين 8000 إلى 13000 دج.

الجدول السابق يبين أن نسبة 53% 30 من المبحوثين يرون أن قيمة المهر مرتفعة وتمثل هذه النسبة اتجاه عام وتتدعم بنسبة 88% 90

وعلى هذا الأساس القيمة التي تتصل بالمهر تكون الحافز أو المعيق لعملية الزواج لأنها هي المفتاح الرئيسي في إقبال المبحوثين على الزواج .

3- دور المستوى المعيشي في تأخر من الزواج:
جدول رقم (8) : يبين المستوى المعيشي

المستوى المعيشي	التكرار	النسبة %
ضعيف	26	19.30 %
متوسط	84	62.20 %
جيد	21	15.60 %
ممتاز	04	3.00 %
المجموع	135	100 %

يبين لنا الجدول أن ما نسبته 62 % 20 من المبحوثين مستواهم المعيشي متوسط وهذا يمثل اتجاهًا عامًا، في حين نجد أن ما نسبته 19% 30 من المبحوثين مستواهم المعيشي ضعيف ونسبة 5% 60 من المبحوثين مستواهم المعيشي جيد ونسبة 3 % من المبحوثين مستواهم المعيشي ممتاز.

من خلال الدراسة الميدانية، فإن جل المبحوثين يربطون المستوى المعيشي بالدخل الشهري وعلى هذا الأساس كانت إجاباتهم أن مستواهم المعيشي متوسط وهذا يربط بالأساس بالأجر كما يرتبط ببعض العوامل الاجتماعية التي تميز خصوصية الفرد لأن هذا الأخير إذ كان مستواه ضعيف أو جيد، فيقول متوسط، فضعيف كما تكلم أحد المبحوثين. " معدناش ومايخصناش " .

أما الذين مستواهم جيد فيربطون الأمر "العين"، وعلى غرار هذا نجد مبحوثين يقولون بضعف مستواهم المعيشي وبالتالي هو سبب في تأخرهم عن الزواج وهناك حالة عكسية نجد مبحوثين مستواهم المعيشي مرتفع ولكن ليس هناك إقبال على الزواج، وفي الأخير نقول أن المستوى المعيشي له دور في التأخر الزواجي.

في مقابل هذا نجد أن نسبة 40 % من المبحوثين يرون قيمة المهر متوسطة و تدعم هذه النسبة ب 60 % من المبحوثين دخلهم الشهري أقل من 8000 دج.

إن جل المبحوثين يتفقون أن قيمة المهر مرتفعة وذلك مهما كان دخلهم الشهري ومنه نجد أنه كلما كان الدخل الشهري منخفض كانت قيمة المهر مرتفعة، ولا يمكن الإقرار بالعكس، لمهم ألا بعض المبحوثين والذين هم في الأصل لا يربطون الدخل الشهري بعملية الزواج، أو ليس لهم دراية بالواقع الاجتماعي، أو لديهم بعض متطلبات الزواج كالمسكن، ومهما كان فإن للدخل الشهري لها دور في تأخر س الزواج و يربط الدخل بقيمة المهر خير دليل على ذلك .

يتجه أغلب المبحوثين إلى أن قيمة المهر مرتفعة وهذا الإرتفاع يرتبط بعدة أسباب سواء اقتصادية كاللجوء إلى الاقتصاد أو اجتماعية كالتطهرات الخاصة بالعادات الاجتماعية، أو ثقافية تتعلق بخصوصية المنطقة، وهذا تطرح الإشكالية إذا كانت قيمة المهر مرتفعة وكيف هي تكاليف الزواج التي تتجاوز قيمة المهر أضعاف وهذا نجد المبرر في التأخر الزواجي .

وعلى غرار هذا نجد بعض المبحوثين ينظرون إلى قيمة المهر كونها متوسطة نظرا لإرتباط هذه الفئات ببعض العادات الاجتماعية أين نجد قيمة المهر تحدد مسبقا في بعض الفئات هذه العادات ساهمت في إنخفاض قيمة المهر كما أن هذا لا ينفي أن هناك عوائق تتصل بالتكاليف الخاصة بالزواج بمعنى الإنفاق المسبق بضائع

في تكاليف الزواج أكثر .

وعلى غرار هذا نجد مبحوثين فعلا يرون أن قيمة المهر منخفضة نظرا للمستوى المعيشي الذي يتميزون به وهذا تأخرهم في الزواج لا يتعلق أسما بالمهر وإنما يتعلق بعوامل أخرى.

والمفارقة هنا لا تتعلق بالفقر وإنما تتعلق ببعض العادات الاجتماعية الجديدة التي تصاحب عملية الزواج " بروتوكولات الزواج " وهذا الإشكالية تطرح على مستوى تغير الذهنيات وهو جزء من عملية التغير الثقافي .

الاستنتاج:

يبدأ نص الفرضية من كون " التأخر في سن الزواج لدى الشباب سببه اضطراري أكثر منه اختياري " وعلى هذا الأساس بدأنا في تحليلنا لهذه الفرضية من متغير التأخر الاضطراري الذي يحتوي بدوره ثلاثة مؤشرات هي : مؤشر السكن والوضعية العائلية ثم مؤشر المهنة والدخل ثم مؤشر المستوى المعيشي .

إن قياس مؤشر السكن والظروف العائلية في التأخر عن لرواج يرتبط بتحديد نوع السكن كما يرتبط بتبيين طبيعة الظروف العائلية والتي تركّزت بالخصوص حول عدد الإخوة .

لقد تم تحديد نوع المسكن فيما يلي (فيلا - شقة في عمارة - منزل تقليدي - بيت قصديري) وعلى هذا الأساس وجدنا أغلب المبحوثين يتكثرون شقق وهذا يرتبط بطبيعة المسكن الرسمي في الجزائر، كما أن أغلب المسحوثين يسكنون عدد معتبر من الغرف وهذا يرتبط بتبنيوت التقليدية، كما يجب الإشارة أن للمبحوثين عدد معتبر من الأفراد سواء كإخوة أو أفراد من الأقارب يعيشون في مسكن واحد، وإن أهم النتائج التي توصلنا إليها فيما يخص عامل السكن والظروف العائلية في التأخر عن الزواج:

- أغلب المبحوثين يسكنون شقق خاصة لدى فئة السن (45 - 49) سنة وذلك نسبة 100%
- أغلب المبحوثين يسكنون في 4 غرف إلى 6 غرف (من 4-6 غرف بنسبة 45 %) وتتوزع هذه الغرف على البيوت القصديرية أو التقليدية .
- عدد أفراد المبحوثين " 5 - 9 " أفراد بنسبة 72 %، خاصة الساكنين في شقة بعمارة أو فيلا .

مع المستوى المعيشي للأسر، في حين نجد 12 % من المبحوثين يرون أن المهر يتماشى مع المستوى المعيشي للأسر .
جدول رقم (9): يبين دور الفقر في تأخر نشأ عن زواج

تأخر والإمكانات المادية	النسبة	التكرار
نعم	78 %	77.57
لا	57 %	22.42
المجموع	135	100 %

الجدول التالي يبين أن نسبة 57 % من المبحوثين يرون أن الفقر والإمكانات المادية هي سبب التأخر في الزواج وهي تمثل اتجاها عاما، في مقابل هذا نجد أن نسبة 42 % من المبحوثين لا يرون في الفقر والإمكانات المادية سبب في التأخر عن الزواج.

إن تكاليف الزواج الباهضة من إمكانيات مالية تجعله صعب للغاية - النسبة لأغلب المبحوثين بمختلف مستوياتهم المهنية وحتى المستويات الاجتماعية فهو صعب حتى على الذي يتوفر على بعض الإمكانيات المالية مما يترك بالوضعية المزرية للفقراء وهذا ما نلمسه من خلال الدراسة الميدانية للمبحوثين الذين يرون أن الفقر فعلا هو سبب في التأخر عن الزواج، غير أن هذا الافتراض يصدم ببعض الآراء المخالفة بحيث نجد أناس فقراء وهم متزوجون أو مقبلون على عملية الزواج وهنا يسقط الافتراض الذي يرى أن الفقر سبب في تأخر الزواج .

ونفس الشيء إذا أخذنا مقارنة للمجتمع لجزائري إبان الثورة وبعد الاستقلال وفي الوقت الحاضر أين نجد العائلات الجرائرية في تقديم كانت جد فقيرة " الفترة الاستعمارية " ولم يكن هناك تأخر زواجي ملحوظ في حين في توقف الحاضر نجد عائلات ميسورة الحال ولكن هناك تأخر زواجي واضح .

- إن الدخل الشهري للمبحوثين يتراوح ما بين 13000 دج إلى 18000 دج.

- يرى جل المبحوثين أن المهر مرتفع بنسبة 53 % و هذا مهما كانت قيمة الدخل الشهري للمبحوثين، ومنهم نجد نسبة 73,30 % لا بد من الدخل غير كافي خاصة بالنسبة للزواج .

- كلما ارتفع سن المبحوث يرى أن الدخل غير كافي .

إن هذه النتائج المتوصل إليها تبين لنا أن المهنة ليست سبب في التأخر عن الزواج، وإنما قيمة الدخل هي التي تساهم في التأخر عن الزواج نظرا لضعف القدرة الشرائية في الجزائر. لقد تم قياس المستوى المعيشي من خلال أنه (ضعيف-متوسط- جيد وممتاز) فجل المبحوثين حالتهم متوسطة كما تم قياس قيمة المهر من حيث أنها (مرتفعة-منخفضة متوسطة) وتم قياس هذا انطلاقا من المستوى المعيشي كما ربط الدخل الشهري بالمستوى المعيشي فكانت أهم النتائج مايلي :

جدول المستوى المعيشي متوسط لجل المبحوثين بنسبة 62 % و منه نسبة 53,30 % من المبحوثين يرون أن قيمة المهر مرتفعة ونسبة 86 % يرون أن قيمة المهر لا تتماشى مع المستوى المعيشي للأسر . -كلما ازداد سن المبحوثين ازدادت اللوضعية المعيشية تعقيدا رغم أن الدخل الشهري يرتبط بالمستوى المعيشي .

- جل المبحوثين يرون أن الإمكانات المادية تؤثر عن لزواج بنسبة 57 % يرون أن الفقر سبب رئيسي في التأخر عن الزواج. من خلال هذه النتائج المعروضة نجد أن للمستوى المعيشي دور في التأخر عن الزواج. يرتبط التأخر الإضطراري لعملية الزواج بعدم توفر السكن وعدد الأخوة وطبيعة المهنة والدخل والمستوى المعيشي، وهذا ما تم تبينه في التحاليل السابقة وعلى هذا الأساس نقول أن الفرضية الأولى قد تحققت.

• بعض المبحوثين يسكنون بعيدا عن أسرهم فالذين يسكنون شقة في عارة نسبتهم 63 % .

• أغلب المبحوثين يرون أن ظروفهم العائلية لا تسمح لهم بالزواج بنسبة 72,00 %، ومنهم 66 % 70 : لا يودون العيش مع أسرهم بعد الزواج .

من خلال هذه النتائج تبين لنا أن السكن والظروف العائلية هما سبب في تأخر الشباب عن الزواج .

لقد تم قياس المهنة من منطلق وضعية العمل الموجودة في الجزائر (متعاقد - مؤقت - دائم - يومي - بدون إجابة) وجل المبحوثين يتجهون إلى العمل الدائم، كما تم قياس المهنة حسب قطاعات العمل (الخاص - العمومي - لحسابك الشخصي - بدون إجابة) وجل المبحوثين يتجهون إلى القطاع العمومي، كما أن القطاع الخاص له دور، كما تم تحديد الدخل الشهري حسب طبيعة الأجور في الجزائر (أقل من 8000 دج إلى أكثر من 8000 دج) ولمسنا هناك إمتناع عن الإجابة لدى بعض المبحوثين، أما أهم النتائج التي توصلنا إليها مايلي :

جل المبحوثين عملهم دائم بنسبة 32,00 % ونسبة 22 % متعاقدون ونسبة 20,20 % بصفة يومية، ويمكن ربط هذا بالتحول الاقتصادي في الجزائر .

* وجدنا نسبة 40 % من المبحوثين يعملون في القطاع العمومي، ونسبة 29,00 % يعملون في القطاع الخاص، ونسبة 24 % لحسابهم الشخصي وهذا يبين لنا مدى انتشار القطاع الخاص على القطاع العمومي .

- نجد نسبة 92,00 % من المبحوثين عمال . - نجد نسبة 56 % 29 : من المبحوثين يرون أن الشغل هو السبب في التأخر عن الزواج .

- ونجد نسبة 57 % 77 : من المبحوثين يرون في البطالة عائق في التأخر عن الزواج.

أ/ حورية بوخرجة

لأنهما عبارة عن صورتين ثنائيتين للعقل الإنساني الذي تتطلب المعرفة الخاصة به اتباع الطريقتين معا. (3)

وبتمعن التفسيرات المتعددة التي قدمت في القرنين التاسع عشر والعشرين حول الفكر الأسطوري، نلقي أمثلة خاصة بتطبيق الاتجاهين، ومنها ما ذهب إليه السير جيمس فريزر في الجزئين الأول والثاني من كتابه "الفصل الذهبي"، إلى أنه لا اختلاف بين الإنسان الذي يمارس الطقوس السحرية والعالم الذي يجري تجارب فيزيائية وكيميائية من حيث المبادئ التي يعتمدان عليها في طريقتي تفكيرهما وعملهما، فلا اختلاف في نظره إذا بين الساحر أو الطبيب البدائي وبين العالم الحديث. (4)

ويقول فريزر عن عمليتي السحر والعلم: "يمكن وزراء المذهبيين إيمان ضمنى -ولكنه حقيقي وراسخ- في وجود نظام واطراد في الطبيعة، فلا يشك البدائي في أن نفس العلة سوف تحدث على الدوام نفس المفعولات، وأن القيام بالطقوس المناسبة، بالإضافة إلى التعويذة المناسبة سوف يؤدي حتما إلى إحداث النتائج المرغوبة وهكذا... يبدو في العالم في كلا التصورين انتظام مؤكد في تعاقب الأحداث، وتبدو الأحداث خاضعة لقوانين ثابتة مما يساعد على التنبؤ وإجراء أي حساب دقيق... وقوانين الداعي حسنة في ذاتها، وهي ضرورية بصفة مطلقة لعمل العقل الإنساني، وإذا طبقت تطبيقا مشروعا فإنها تجيء بالعلم، أما إذا طبقت تطبيقا غير مشروعا، فإنها تجيء بالسحر الأخ غير الشرعي للعلم." (5)

وإذا كان العلم والسحر في نظر فريزر هما توأمان مختلفان من حيث تطبيق قوانين الداعي فقط فإن "سير إدوارد بيرنيت تانلور" Sir

عندما خلق الإنسان ووقف في هذا العالم، هوّم بعيبه نحو محيطه. رأى السماء ونجومها، ثم شاهد الأرض ومكوناتها من جبال وسهول ونباتات، فارتعد إذ أحس بالغازم ما يحيط به، وقد أزعجته للعودة والزلازل والبراكين، وأحاطت به للوحوش من كل صوب، فدفعه ذلك الرعب وتلك الوحشة إلى طرح أسئلة على نفسه ومحاوله الإجابة عليها، بربط ما حوله من ظواهر كونية بمسبباتها، حسب قدرته العقلية التي لم تكن تستوعب آنذاك التعقيد، فجاءت تفسيراته تلك، مشكلة أساطير وعاما الفكر الإنساني عبر العصور بأشكال مختلفة فما الأسطورة؟

لقد تعددت المفاهيم الخاصة بالأسطورة وتباينت، فكان منها ذلك الذي نحل نحو جعلها مجرد سطحات خيالية خاصة بأعصر كان عقل الإنسان فيها لا يتعدى مرحلة طفولية (1)، أو أن الأسطورة كانت مجرد أكاذيب وأباطيل وضعت للتسلية وتمضية وقت طريف (2)، وفي العصر الحديث ظهرت دراسات أخذت تسلط أضواءها على هذا الموروث الذي ظل غامضا، مغلقا، عالما قائما بذاته، صعب الولوج إليه وقد مرت به مختلف الحضارات الإنسانية في عصور غائرة في القدم، فما هو كله الأسطورة وكيف يمكن الربط بين عالمها وعالمنا الذي نعيشه اليوم؟

يرى كانط في كتابه "نقد العقل الخالص" بأن مناهج التفسير العلمي كلها تتبع ولحده من الطريقتين المتمثلتين في "مبدأ التجانس" و"مبدأ التنوع". ففي الوقت الذي يرى فيه المنهج الأول أن الظواهر ذات نبع واحد مشترك وعام، يرى فيه المنهج الثاني أن هناك اختلافات شتى بين الظواهر، فهو يبحث عن "هذه الاختلافات وحسب كانط فإن المنهجين غير متعارضين

هي حقيقة الأسطورة إذا، وما هي بعض الرؤى المتعلقة بها؟

إن الأسطورة صيغت بصيغة خيالية منذ نشوئها المبكر، وهذا ما دعا الناس في عصر النبوة إلى أن ينتهوا القرآن الكريم بالأسطورة إذ يقول تعالى في محكم آياته: ((ومنهم من يستمع إليك وجعلنا على قلوبهم أكنة أن يفقهوه وفي آذانهم وقرا وإن يروا كل آية لا يؤمنوا بها حتى إذا جاءوك يجادلونك يقول الذين كفروا إن هذا إلا أساطير الأولين))⁽¹⁰⁾. فما تبرزه هذه الآية، هو وجود حكايات متداولة خيالية وكاذبة، دارت بين الناس في عصور غابرة، فامنوا بها وهي لا تمتص إلى الحقيقة بصله، وذلك لأن الأسطورة تقصر "بمنطق العقل البدائي ظواهر الكون والطبيعة، والعادات الاجتماعية التي كانت سائدة قديما"⁽¹¹⁾ ويضاف إليها تأليه ما، وبعبارة أخرى فهي ليست سوى "تأليه للوقائع البشرية"⁽¹²⁾. فحين نقرأ مثلا أن إيمثيوس يملك مصنعا، فيه قوالب من مختلف الحجوم لصنع البشر⁽¹³⁾، فيتوجب لذلك المعلومة التي يعثرها القراء حقيقة بينما نعلمنا نحن من محض الخيال.

إن أحداثا كثيرة تخص الأسطورة لا تقبلها عقولنا، التي غلفت بمنطق علمي يرفض الجدل، مما دعاه إلى إخراج الكثير من تقاليد القدامى عن دائرته، ووضعها في إطار الخيال الصرف، والأكاذيب الزائفة والتي منها على سبيل المثال لا الحصر، بحث زيوس، رب أرباب الإغريق ببياندورا، حاملة صندوقا يحوي كل شرور العالم كهدية إلى بروجيوس وإيمثيوس، ويفتح الصندوق فتخرج منه الشرور التي كانت تحدث صخباً قويا بداخله إلى العالم.⁽¹⁴⁾ إنه أمر لا تقبله عقولنا، مثله في ذلك مثل تعدد الآلهة التي تصعد إلى السماء، وتنزل إلى الأرض، وتحاور البشر، وتحولهم إلى حيوانات أو حشرات كغفل أثينا أو منيرفا ربة الحكمة والصناعة بـ "أراخي"، الماهرة في النسيج والحياكة إذ حولتها إلى حشرة العنكبوت من جراء الغيرة⁽¹⁵⁾.

Edward Burnett Taylor يرى في كتابه "الحضارة البدائية" سنة 1871 أنه ومع تواجد الحضارة البدائية، فإنه لا وجود للعقلية البدائية، لأن هذه الأخيرة تضاهي العقلية المتحصرة إذ أن الاختلاف بين تصوير الإنسان القديم للعالم وتفسيرنا له، يعتمد على المادة التي تخضع لقواعد البرهان، وإذا ما فهمنا طابع هذه المادة، استطعنا أن نكون في موضع البدائي، وبالتالي نفهم تفكيره ونحس بمشاعره. ومن هنا فإن تابلور يرى بأن آية دراسة وثيقة للمادة الأنثولوجية⁽⁶⁾ أن تعطينا نظرة كلية عن الحياة الدينية السائدة هناك، ولكنها تقدم لنا وجهة نظر واحدة عن هذه الحياة العنقودية لتلك الفترة.⁽⁷⁾

غير أن هذه الرؤية يمحوها ليفي بريل برأيه المعاكس، الذي يقول بانعدام وجود مقاييس مشتركة بين عقليتنا، والعقلية البدائية، ذلك أن عقلنا يسلم ببعض القواعد ويرأها ثابتة، في حين هي لدى البدائي مشوشة وغير واضحة، ذلك أن عقله "سابق للمنطقي وغيبوي يعيش في عالم مغلق يخصه وحده بحيث لم يجر شقولنا على اقتحامه والولوج إليه حتى تحيط بما هو كائن به."⁽⁸⁾

إن نظرية ليفي بريل هذه تقضي على احتمال تحليل الفكر الأسطوري وفهمه، وتجعله مغلقا دوننا، لا نستطيع عقولنا النفاذ إليه أبدا، أو إرجاع بعض معطيات الأساطير إلى حقائق سيكولوجية بادية للعيان، أو معايير منطقية خاصة موضحة لما هو مبهم أمامنا في ذلك الموروث الذي يعود إلى القدم السحيق.⁽⁹⁾

لقد تكاثفت الدراسات بمختلف اتجاهاتها، من نفسية إلى لغوية وكذلك البنيوية... وركزت كامل جهودها على الأسطورة، مما جعلها تخلق علما خاصا بها سمي بعلم الأساطير أو الميثولوجيا La Mythologie، فتوصلت أبحاث عمالقة من علماء هذا الفن إلى حقائق غيبت من ذلك الإدراك الذي يمتنع سابقا حول الأسطورة، بكونها مجرد خيال بينما بقيت فئة منهم متمسكة برأيها الأول لا تحيد عنه. فما

تاريخية، "فالصراع الذي نشب بين لوزيريس وست، ثم بين ست وحوريس، إنما هو مقابل لظهور ثلاث ممالك في مصر" (21). وأن هذه الممالك الثلاث ساندتها صراعات من أجل الحكم، وكانت إحدى هذه الممالك بشرق الدلتا تحت حكم "لوزيريس"، أما تلك الكائنة بغرب الدلتا فيحكمها "حوريس"، بينما مصر العليا، أو مملكة الجنوب تحت يد ست، غير أن "حوريس" تمكن من قتل "ست"، انتقاماً منه لقتل هذا الأخير لوالده "ست" "لوزيريس"، وقام "حوريس" على إثر ذلك بتوحيد الشمال والجنوب بأسطى سلطته عليهما (22).

زيادة على هذا، فإن الكثير من الملوك القدماء قد أحاطوا أنفسهم بهالة من القداسة وفرضوا على الناس تبجيلهم، والركوع لهم، وتقديم لهم آيات، ودواعي الطاعة والولاء للرضا عنهم، وهذا ما دفع بمجتمعاتهم إلى تأليههم. ويذكر في هذا الصدد أن الشخصية الأسطورية "سالونيوس" ما هو إلا ملك منطقة ألبور باليونان قديماً، وكان يقدر الإله اليوناني "زيوس" (أي تير عريته بالأفاق، محدثاً صوتاً صاخباً، ذلك هو الرعد، فكان هذا الملك (سالونيوس)، يقوم بجر الأواني البرونزية وراء عريته، التي يجري بها على كوبري برونزي، ليصلح هو الآخر أصواتاً مرعدة، ويرقا، غير أنه في الأخير ليس شخصية "زيوس"، وبنى لنفسه معبداً، وفرض على رعيته طقوس عبادته، وتقديم القرابين له (23).

وفي نيمى، وجد أيضاً إله صغير، أو من الآلهة الثانوية، وهو "فيربيوس"، ومن الأسطورة يعرف بأنه البطل اليوناني "هيولييتيس"، الذي كان ملازماً للآلهة "ديانا" (عند الرومان)، أو "آرتميس" (عند اليونان)، غير أن "فرووديت" حاولت إغراءه، فصددها، فكان مصيره القتل بثور هائج، فنقض عليه، فانقلب عريته، إلا أن "ديانا" أخذته، وأعطته للحورية "إليجيبريا" (24) لترعاه، وتغير اسمه فأصبح "فيربيوس"، وهو نفسه القديم "هيولييتيس" المذكور في التقويم الروماني، وقد

إن مثل هذه المعطيات الواردة في الأساطير، هي التي دعت ببعض العلماء إلى اعتبار الأسطورة ناتجة عن التخيلات الإنسانية، لكونها تعبر عن الأفق الفكري المحدود للإنسان قديماً (16). ومن هذا المنطلق كانت الأسطورة لدى بعض العلماء "ظاهرة بسيطة للغاية، ولأننا لسنا في حاجة إلى أي تفسير سيكولوجي أو فلسفي معقد.... فهي ليست من نتائج أي تأمل أو فكر..." (17). وإذا ما قلنا بأن الأسطورة صادرة عن الخيال الإنساني، فما الذي يبرر إذا نقصها وجوانبها الوهمية، التي تعد حماقات ناتجة عن قصور العقل الإنساني البدائي، وهو عباء استطاع أن يولد الأساطير قديماً. ولكن هل يمكننا أن نعت كل الحضارات القديمة من صينية إلى بابلية فمصرية ويونانية... الخ بالغباء والقصور في العقل؟ (18).

إن الإجابة على هذا التساؤل هي من المسائل العويصة، إذ تتطلب النوص في معطيات المادة الأسطورية، وقيماً قائلته عجاها أفلام الأولين، الذين تعود كتاباتهم إلى الأزمنة الأولى، وهي كتابات تظل هي الأخرى محمولة بالإبهام، وباستقهامات شتى، إذ نأخذ على سبيل المثال منها، ما كتبه يوهيميروس في القرن الرابع قبل الميلاد بعنوان "التاريخ المقدس". وقد نسجت حوله أقاويل حتى اعتبرت نظرية يوهيميرية، تتعلق بالتاريخ للآلهة الإغريقية التي وجدت قديماً، وأولها زيوس، الذي عد رب الأرباب فما هو إلا رجل عادي وبشري، اتجه من جزيرة كريت التي ولد فيها إلى الشرق، فمنحه الناس لقب الإلهية هناك، ثم عاد إلى بلده ومات. ومنذ ذلك الحين غدا زيوس إلهاً، بل هو ملك الآلهة الإغريقية جميعاً (19).

لقد أدت اليوهيميرية، التي تتحو نحو التاريخية، أكثر من ميلها باتجاه اللاهوت إلى خلق مسائل مختلفة خاصة بتفاصيل الأساطير الوثنية (20) إذ جعلت الكثير من المؤرخين يرجعون الوقائع الأسطورية إلى حقائق

نوعين: نوع مفكك لا رابط بين الأساطير الواردة فيه، وأخر منسق ومنظم ومرتب، وهذا يطرح "شترلوس" سوآلا، حول ما إذا كانت هذه الأساطير قد جمعها وربتها فلاسفة وحكماء لم تعثر عليهم في أي مكان، وأن حالة التفكك هذه كانت هي القديمة، أو أن حالة الترابط التي تضاهي فيها الأسطورة الملحمة الشعبية، كانت هي العنصر البدائي القديم المساند، وأن الأساطير التي لا يسودها الإحكام والتشابه، إنما هي صادرة عن انحطاط وتدهور في التنظيم الجماعي⁽²⁷⁾. ولكن مثل على ذلك (رجال ميريك) المطبوع سنة 1962م في كتيبات، جمعت فيه حكايات أسطورية من قبل عامل حقول، حول ما جاء على لسان الزعيم "التسميشي ولتر رايت"، حاكم منطقة نهر سكيتا الأوسط، وكتائب لأخر طبعه زعيم تسميشي آخر، هو "كينيت هاريس" سنة 1974م، وهما يحكيان حياة أسرة واحدة من الهنود. وبمقارنة التاريخ الذي نظه الزعيم "رايت"، والحاصر بمنطقة سكيتا الوسطى، مع ذلك الذي طبعه للزعيم "هاريس" والمتعلق بأسرة تقطن سكيتا العليا في منطقة هيزلتون، لوجدنا هناك أوجه تشابه وأخرى اختلاف بينهما، إذ أن الكتابين يرويان قصة واحدة، لكن التفاصيل المتعلقة بها هي المختلفة. وانطلاقا من هذا يستخلص "ليفي شترلوس"، أن الاختلاف بين الميثولوجيا والتاريخ غير واضح جدا، لأن الأمر يعود إلى من يقوم بعرض الأساطير علينا، أو ليصل الأساطير الخاصة بأمريكا الشمالية أو أية منطقة أخرى من العالم إليها، فتجده في كل مرة مصبوغة بصيغة نفسية تخص روايتها وميولاته وأهدافه ومعتقداته⁽²⁸⁾.

إضافة إلى هذا الاحتمال الوارد في عرض الأساطير، وتبعيتها لروايتها فقد يكون بعض من التراث الأسطوري، الذي وصل إلينا، إنما هو من إبداعات ألباء معينين، في حقبة تاريخية ما، أي من محض الخيال، خلقته قريحة الألباء، ولا يمت إلى الواقع الملموس في

صنمته الخيل، ووطائه بقديمها في 13 أغسطس، وهو هذا البطل الإغريقي الذي كان في الأول شريفا وأثما، غير أنه تحول بعونه إلى الحياة إلى قديس مسيحي معروف في الكنيسة الكاثوليكية⁽²⁵⁾.

إن السؤال الذي يطرح نفسه هنا هو أين التاريخ؟ وأين الأسطورة، فمن الواضح تلاصقهما وتشابكهما هنا، إلى درجة عدم إمكانية التمييز بينهما. ومن المحتمل مثلا أن تكون شخصيتا "هيبوليتيس" و"كيريوس" قد حلت الواحدة منهما محل الأخرى، في مرحلة ما، وفرضت على الناس حضورها المقدس. من جهة أخرى فإن النظرية الطبيعية أيضا قد ذهب متبنوها في أرائهم إلى أن الأساطير ما هي إلا تاريخ طبيعي للمظاهر الكونية، "فينيوس" مثلا ترتكب الزنا مع "مارس"، لأن ذلك عبارة عن اتحاد الحرارة، التي يمثلها شهر مارس مع الرطوبة المعتدلة التي تمثلها "فينوس". ووجود الأساطير الاسكتلندية مثل "وودن" إله العاصفة، و"توتار" إله الرعد، جعل بعض علماء الأساطير المتأخرين، يحدسون علم الأساطير Mythology إلى علم الظواهر الجوية Météorologie⁽²⁶⁾.

ونستنتج من كل هذا، أن البعض قد مزجوا بين التاريخ والأسطورة، معتبرين هذه الأخيرة مجرد وقائع تاريخية، حركتها العقلية البدائية، بينما كانت قراءة البعض الآخر للأساطير قراءة رمزية، إذ جعلوها تعبر حسب أرائهم عن أمور كائنة في الطبيعة، لدى البدائيين أن يبرحوا بها علائقية، فلجأوا إلى الرمز، في حين حاول البعض الآخر أن يمتلق الأسطورة، ويضعها تحت المجهر، ويقرن بينها وبين العلم الحديث من بعض جوانبها.... وردا على هذه الآراء والنظريات وبدءا بالاتجاه القتال بتاريخية الأساطير نقول بأن "كلود ليفي شترلوس" يتحدث بنفسه عن الخلط الحاصل بين الأسطورة والتاريخ وذلك حين يبين أن الأسطورة المدونة، الخاصة بأمريكا الشمالية والجنوبية، ويقاع أخرى من العالم، تنقسم إلى

في غالب الأحيان، يعبر عن جانبها الفعلي أو الطقوسي بحيث لا تسقيم الأسطورة بونه. لهذا كله يقرّر البعض، أنه "لا جدوى من المعرفة البقية في الأساطير وحسبها أن تظل بلا عملية عقلية، فهي في لامتقها... أكثر ثراء من تفكيرها وتزيقها في سبيل أن نجيب عن سؤال صعب هو: أين الواقع الحق في الأسطورة".⁽³¹⁾

ومن هنا فإن غضب "أخيل" لا يمثل شيئا آخر غير غضب "أخيل"، وأن "ترسيم" هو ذلك الشاب الذي عشقته العراوات، ومات وهو عاشق لصورة، التي يراها على وجه الماء وليس شيئا آخر.⁽³²⁾ ويظل الواقع الأسطوري قائم على الخوارق "يحكي تاريخا مقدسا، ويصور مواقع تضرب في العصور الخرافية، معانقة لها ماء، أو كائنات خارقا..."⁽³³⁾ وتظل الأسطورة، ملهمة الأدباء في أدبهم، ومرجعا لطفاء التاريخ في تاريخهم للشعوب وعاداتها وتقاليدها، فهي ليست أقل غنى من المصادر التاريخية فحسب، بل تدعمها، وتعرفها بصورة أدق، لأنها صورة أمانة لنظام الكون والحياة.⁽³⁴⁾ وتظل الأسطورة تفر من مختبرات العلم إلى بستان الفن، وما كان لها في نسجها، وما تثير من خيال وبدائع أن تخضع لبحوث العلماء، وإن تكن في بحوثهم جدوى تعطي للقارئ والمسائل جوابا عن أصلها وتطورها وطباعها أو بقائها في تراث الشعوب حتى اليوم، فإن دنيا الفن هي التي تحتضن الأسطورة، ومن الفن وحده خرجت الألوان الزاهيات التي حلتها ومحاجر العطور التي طيبتها.⁽³⁵⁾

الأسطورة:

- (1) انظر فرانس السواح، "مغامرة العقل الأولى"، دراسة في الأسطورة، سوريا أرض الرافدين، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، الطبعة الثالثة عشرة، سنة 2002، ص 19.
- (2) كل القواميس القديمة تعرف الأسطورة بأنها لبطيل، وكاذب ومنها "لسان العرب" لأن منظور والمجمع المفصل لمحمد التتويجي، الجزء الأول، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى

شبه، والمثال على ذلك أن أيدى الدكتور زكي المحاسيني إعجابه بـ "بيير لوتيس"، الذي لجأ إلى الأدب الإغريقي، لتظهر في أدبه سيرة الحب لدى الإغريق في ذكره للغانية (منازديكا)، وفي ذكره أيضا للغانية (كريزيس) في قصة أفروديت، وهي من ابتكار خياله وتصوره الفني. وهو يرى بأن السنين قد تمر سريعا، ليأتي في يوم من الأيام ولحد من العلماء، ويعتبرها أسطورة إغريقية، فيأخذ في البحث عن أصولها وتكوينها، وقد يأتي أحدهم في زمن قادم، فيفتش عن نسب (منازديكا) وأهلها، وعن أم (كريزيس) ونسبها وعائلتها مع العلم أن (كريزيس) قد وردت لدى "لوتيس" مجهولة النسب، ألفت نفسها وحيدة على شاطئ الإسكندرية، تنتظر فارسها النحات (بيترويس)، الذي أحبه، وضحت من أجله، وأخلصت له، ولم تقدر أفروديت نصها على استمالة قلبه، لتجعله ذليلا لها وما العاصف.⁽²⁹⁾

أما الذين قرأوا الأساطير، على أساس أنها رموز لأمر طبيعية، فقد تصدى لهم بعض الدارسين، من أمثال "الكيمي-لوتيف"، الذي استنتج أن النظريات الكثيرة، التي ارتكر فيها أصحابها هذا الفهم المجازي للأساطير، إنما هو عيب في نظرها وجد خصوصا في نظريات القرن التاسع عشر الميثولوجية والأنثروبولوجية، إذ يرى أن هؤلاء كلهم قرأواهم لأبطال مثل "أخيل" و"لوتيس" في "الإلياذة" و"الأوديسة"، على أنهم يمثلون ظواهر طبيعية متباعدة، كالشمس في شروقها وغروبها، أو غيرها من الظواهر الجوية... فإن قراءتهم للأسطورة مغلوطة، ذلك لأن "الواقع الأسطوري واقع عملي، أصيل، وليس واقعا مجازيا، أو استعاريا، واقع حقيقي مستقل، وعلمنا أن نفهمه قائما بذاته، غويا وحرفيا كما هو تماما."⁽³⁰⁾

أما الذين حاولوا أن يمتقوا الأسطورة، فإن البدائي لم يستخدم المنطق أبدا، وإلا لتصلن إلى الأساس المغلوطة لتفسيراته، التي صيها على الأشياء المحيطة به، كما أنه من لعبت أن نحاول فصل السحر كعلم عن الأسطورة، لأنه

جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، بيروت، نابرس، الطبعة الأولى سنة 1981، ص 14.

(20) أنظر المرجع نفسه، ص 17.

(21) أحمد كمال زكي، "الأساطير"، دراسة حضارية مقارنة، دار العودة بيروت، الطبعة الثانية، سنة 1979، ص 50.

(22) أنظر: المرجع نفسه، ص 50.

(23) أنظر: محمد عبد الحميد أبو زيد، "الإيمان والأساطير و السحر"، (س وحى العنصر الذهبي)، لسير جيمس ج. فريزر، الجزء الأول، دال العالم الثالث، القاهرة، ص 91.

(24) هي من الإلهات المساعدات للربة "ديانا" أو "أرتميس"، وهي ربة الغطاء الصافية المتواجدة في الشلالات عند بحيرة في "بومي".

(25) أنظر: محمد عبد الحميد أبو زيد، "الإيمان والأساطير والسحر"، ص 14، 15.

(26) أنظر: ك. ك. راتين، "الأسطورة"، ترجمة جعفر صادق الخليلي، ص 24-27.

(27) أنظر: كلود ليفي شتراوس، "الأسطورة والمعنى"، ترجمة جعفر صادق الخليلي، دار قرطبة للطباعة والنشر، الطبعة الثانية سنة 1986، ص 26.

(28) انصر المرجع نفسه، ص 31-34.

(29) انظر: زكي المحاسيني، "أساطير ملهمة"، ص 13، 14.

(30) أليكسي لوسيف، "فلسفة الأسطورة"، ترجمة د. منذر حلوم، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، الطبعة الأولى سنة 2000م، ص 87.

(31) أحمد كمال زكي، "الأساطير"، دراسة حضارية مقارنة، ص 123.

(32) أنظر: أليكسي لوسيف، "فلسفة الأسطورة"، ترجمة د. منذر حلوم، ص 87.

(33) أحمد كمال زكي، "الأساطير"، دراسة حضارية مقارنة، ص 50.

(34) إبراهيم الحيدري، "النظام الأبوي وإنشائية الجنس عند العرب"، دار السافي، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى سنة 2003، ص 27.

(35) زكي المحاسيني، "أساطير ملهمة"، ص 13.

سنة 1993، ص 91.

(3) أنظر إرنست كاسيرر، "الدولة والأسطورة"، ترجمة د. أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1975، ص 21.

(4) أنظر المرجع نفسه، ص 22، 23.

(5) أنظر السير جيمس فريزر «The Golden Bough» Sir James G. Frazer، "العنصر الذهبي"، دراسة في السحر والدين، الجزء الأول، طبعة الثالثة، نيويورك ملكمليات، 1935، ص 220.

(6) الأثنولوجية Ethnology: علم يبحث في أصل السلالات البشرية.

(7) السير إدوارد بيرنيت تايلور Sir Edward Burnett Taylor، "الحضارة البدائية" (primitive culture)، لندن 1871، الطبعة الأولى، نيويورك - هنري هولت 1874 - الفصل الحادي عشر، ص 417-502.

(8) أنظر ليفي بريل، "الوظائف العقلية في المجتمعات المختلفة"، Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures - باريس فيلكنز أكتن 1910 - مقدمة الترجمة الإنجليزية: كيف يفكر الوطنيون - لندن ونيويورك - جورج ألين 1926.

(9) أنظر إرنست كاسيرر، "الأسطورة والدولة"، ص 29.

(10) سورة الأعمام - الآية 25.

(11) محمد التوحي، "المعجم المفصل"، ص 91.

(12) شوقي عبد الحلوم، "موسوعة الفولكلور والأساطير العربية"، دار النشر مديولي، ص 49.

(13) فيرجينا هاملتون، "أساطير الخلق"، ترجمة أسماء إسبر، الطبعة الأولى سنة 2003، دار التوين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ص 109.

(14) المرجع السابق، عنه، ص 115.

(15) أنظر نبيلة إبراهيم، "اشكال التعبير في الأدب الشعبي"، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، الطبعة الثالثة، ص 34، 35.

(16) أنظر زكي المحاسيني، "أساطير ملهمة"، دار المعارف بمصر سنة 1970، ص 12.

(17) إرنست كاسيرر، "الدولة والأسطورة"، ص 19.

(18) انظر: المرجع نفسه، ص 19.

(19) أنظر: ك. ك. راتين، "الأسطورة"، ترجمة

الشاعرة الصوفية "زبيدة بخير" شاعرة العواطف المكلومة

أ. نوار محمد

محمد ديب، البشير الحاج علي، مالك حداد، كاتب ياسين، أبو القاسم سعد الله، محمد الأخضر المصاوي، آسيا جبار، رشيد بوجندرة، حمري بحري، أحمد حنمي، ازراج عمر ومحمد الزيتوني. من تونس: محمد العروسي المطوي، المبدائي بن صالح، مصطفى الفارسي، نور الدين صمود، وجعفر ماجد ويوسف رزوقة والمرأة الوحيدة زبيدة بخير.

قال عنها الرئيس التونسي الحبيب بورقيبة أثناء استقبالها منوها بموهبتها ونبوغها: عندما يذكر التاريخ هل يقول زبيدة عاشت في زمن بورقيبة أم بورقيبة عاش في زمن زبيدة؟ لا نسي أن سيف الدولة عرفه الناس من خلال المنكبى وأبي العكس!! وشحت من طرف الرئيس زين العابدين بن علي بوسام الجمهورية.

منذ صغري كنت اسمع عنها عندما كنا في تونس نقطن بحي الجبل الأحمر، وكان والدي: نوار بلقاسم رحمه الله، الذي كان يعمل خضاراً في سوق << لاهيات >> المشهور والقريب من الإذاعة التونسية، يذكرني بها عندما يسمعا في الإذاعة تتشط، ويقول لي إنها شاعرة صوفية موهوبة ونايعة ومتقنة تملك كنزاً من المعلومات الثمينة.. عشق الأبجدية، حطمت الصخر للوصول إلى هذه المكانة مفقدة عدة اتهامات ومنها الغرور الذي لا تعرفه ولا تؤمن به وليس له مكان في عالمها.. فهي ترفض هذا الادعاء بقولها: ليس لدي غرور ولكنه احترام الذات والاعتزاز بالكرامة.

ما خائني التعبير حيث أردتة ***
فالحرف مملكتي وتاج فضائلي

باب المقالات

شاعرة جزائرية لها عن جد، تقوم في تونس الشقيقة، لمعت في الساحة الأدبية ودخلت عالم الكبار، وقدمها شعرها منذ عقود.. رغم البيئة المغلفة التي نشأت فيها، وكانت تنشر شعرها باسم مستعار هو << لمياء >> وذلك لتخفي وجهها وراءه خشية نقمة والدها الذي كان لا يشجعها على السير في هذا الطريق، ولكنها بفضل مثابرتها وصمودها تغلبت على كل العواصف وشقت طريقها فشاركت في المسابقات ونالت الجوائز، وكتب عنها النقاد، واستضافتها عواصم عديدة، والتقت بالكتورة عائشة بنت الشاطئ (عائشة عبد الرحمن)، وأطلقت عليها << شاعرة العواطف المكلومة >> وكما التقت بالشاعر أحمد رامي الذي قدمها إلى الأوساط الأدبية في مصر، وكذلك يوسف السباعي وعبد الرحمن الشرقاوي ونزار القباني وغيرهم. وسنركز مركز البحوث والدراسات والتوثيق والإعلام حول المرأة (الكريديف) الموجود في تونس، جائزة تسمى باسمها، تمنح جائزة زبيدة بخير سنوياً في عيد المرأة (08 مارس) لاحتفاء إنتاج نسائي أو علمي.. نكريما للشاعرة التي كانت أول امرأة تصدر ديوان شعر في تونس سنة 1968م تحت عنوان: حنين. وترجمت أعمالها بالروسية في انطولوجيا شعراء شمال إفريقيا والعالم العربي ومحور هذه الترجمات 48 شاعراً من سبع بلدان وهي كما يلي: الجزائر، مصر، ليبيا، موريتانيا، المغرب، السودان وتونس.

واستهلت الانطولوجيا بنشيد الثورة لجزائرية << قسماً >> لمؤلفه مفدي زكرياء كثر الشعراء سناً. من الجزائر: مفدي زكرياء،

في عائلة <<علمية>> محترمة ومحافظة ومتواضعة تسمى بـ <<الأمي>> (وأصبحت الآن تليث)، ويشهد لها الجميع بالورع والثقافة والإنشاد الديني، وتحفيظ القرآن الكريم للناشئة.. والارتباط بالزاوية التجانية. إن صعوبة المعيشة في سوف هي التي أجبرت والد الشاعرة للهجرة إلى تونس والتقل في عدة مناطق فيها حتى استقر في العاصمة في سكن بحي سيدي عبد السلام العتيق .

لم تتلق تعليمها مدرسياً، بل انطلقت من الكتاب وحفظت القرآن الكريم، وبقيت نفسها في البيت تنقيحاً ذاتياً، معتمدة على أمهات الكتب الأدبية والدواوين الشعرية والقواميس اللغوية على رأسها لسان العرب لابن منظور.. وتعلمت قواعد اللغة وتفتت موهبتها الشعرية وحفظت الكثير من عيون الشعر القديم، وهذا ما ساعدها على تنمية التخيل والإبداع والقيم.. وتلقت التوجيهات الشعرية من الأب الروحي لها الشاعر مصطفى خريف، الناصح الأمين، والموجه البارز، والحارس الوفي، الذي حمى من الطابور الخامس (أعداء نجاح الشاعرة الذين استكثروا عليها أن تكون مبدعة من النوع الراقي والعالي، وصاحبة مكانة في الذاكرة العربية).

عملت مذيعة، ومنسقة، ومنسقة إذاعية منذ عام 1958 حتى 1984، ثم تفرغت لأعمالها الأدبية.. ظهرت بدايتها الشعرية عام 1956م بعد أن انتقلت مع أسرته إلى العاصمة. فازت بالجائزة الأولى من إذاعة باريس العربية 1956، والجائزة الأولى من إذاعة تونس 1956م.

شاعرة استثنائية بكل المقاييس، شاعرة عصامية تحدثت الأمية، تم قصائدها عن رهاقة حص ورقة شعور وشاعرية فياضة ونموغ متفرد..

إن كان لا يرجي نمطي نائــــل***
فالمجد عندي لا يقنــــ بذئــــل
طوبى لمن جعل السلام شريعة*** يسمو
بها عن كل نيل زائــــل
الضمير المطمئن خير وسادة للراحة.

جمعتني الصدفة بالشاعر عمر البرناوي قبل رحيله إلى جوار ربه، في الذنوة الفكرية محمد العيد آل خليفة في طبعته السابعة التي جرت بكورنين، وكنا نتجاذب أطراف الحديث، وإذ به يسألني عن ما سمعه عني حول مشروع كتاب أحدث فيه عن المرأة السوفية وعلاقتها بالعادات والتقاليد تحت عنوان: جدتي.. في دائرة الفلكلور، وكانت من بين النساء اللاتي سألني عنها هي الشاعرة السوفية ربيعة بشير القيمة في تونس، رائدة الكتابة النسائية في الشعر التونسي، وصاحبة ديوان <<آلاء>> 2002 م، فعملته بأنني ذكرتها من ضمن الأوائل في الإعلام والتشجيع الإذاعي والشعر الفصيح..

فالمرحوم عمر البرناوي يعتبرها من الشاعرات الجزائريات المحترمت اللاتي أبدعن وقلن الشعر خارج الجزائر بروح سمحة وعواطف مكلومة.. فأوص بها خيراً وقال: ارحموا من يحن حنيناً كبيراً إلى وطنه ويتعذب بصمت، فهي تقول عن نفسها: لا أحلم بيوثوبيا أو المدينة الفاضلة ولكن بانتصار كل ما هو طيب وجميل في الحياة فمن عمق الظلام ينبعث النور ومن الانكسار يولد الانكسار ومن الفحم يستخرج الألماس.

ستشرق الشمس مهما اشتدت الظلم
وجرحنا في رحاب الأمن يلتئم
فننشر النور في ذات كوكبنا
كاننا من ظلام الأمس ننقم

ولدت زبيدة بشير في 08 فيفري 1938م، بمدينة ساقية سيدي يوسف المنضلة، ونشأت

المدينة بوصفها أجقيا شعريا للخطاب المرحلي

عزيمه أحمد

إن المدينة التي تستوعب مضامين الخطاب المرحلي تعد خامة طرية قابلة للتشكل، ومجالا حيويا للحكي، وعليه « فما النص الأدبي إلا كالمدينة » (05) على رأي صالحي القرمادي، يتيح للقصص فرص المناورة عن طريق استخدام تقنية ترتيب المشاهد والأحداث، وفق ما تقتضيه الصورة المرحلية لاستعراض جمالياتها من جهة، وإعادة اتباعها من جديد كما هي مرتسمة في المشهد الأدبي. على اعتبار أن « المهرديات نوع من الشعرية المحصورة، تقتصر على الواقعة الروائية » (06) بالدرجة الأولى.

وليس بالجديد إذا اعتبرنا أن الشعرية بحث في تخيلات وقولتين الخطاب، وفيما تعنيه لدى الكتاب الحديثين قد « تسطع أو تحتدم بمواجهتها، أو مراوجتها بالصيغ الوثائقية التقريرية، ببيانات صحفية يومية مذكرات إحصاءات لوصاف طبوغرافية تحقيقات وتاريخيات... » (07) تستلهم اللبث، على تقدير « أن المدينة تقدم مادة مشهنية خصبة ومغرية للقصص » (08) وفي الآن نفسه تستهوي المتلقي باعتباره شريكا في عملية خلق النص مرة وإتمام الصورة الإبداعية مرة أخرى، وإن ليس بنفس الحدة والدرجة ليكمل العمل وتتشكل الرؤية الشعرية.

يبقى النص أولا وأخيرا وليد تجربة ذاتية تتجسد من خلاله الكثير من الرؤى الفنية الجمالية، كونه - النص - « يحيل من جهة أخرى على خصوصية متخيل الكاتب في تقديم عالم تخييلي يرصد من خلاله قمة العلاقات الإنشائية، التي بدأت تتحصر في سياق

إن فضاءات المدينة على اختلاف تشكيلاتها منظور إليها كما لو أنها نصوص، نتيج مقرونتها رصد جوانب خفية تتعلق بسيرة إنسان في علاقته بالمدينة، باعتبارها صورة منه، ومن ثمة يمكننا قراءة هذه الأخيرة وفق سياق لا يخرج عن فضاء النص، بحيث تكون أشبه بقراءتنا لنصوص أخرى، وعلى سبيل التقدير يمكن أن يكون « فضاء المدينة من جهة موضوعا لخطاب صريح أو ضمني » (01) يفتح على قراءات تحمل على تأويلات تتحقق فيها غاية الإبلاغ وشهوة الإمتاع، بواسطة انقضاء نصوص تخترق صلاحية الواقع، نحو رحاب المتخيل، وإن كان ذلك مما يتطلب مجهودا جماليا ووعيا بالواقع، ويتطلب حاجزا معرفيا وجماليًا وبحثا في التقنيات » (02)

إن المدينة في تعاملنا معها واقعا وحلما، فضاء حضري متعدد الوظائف متباين النوازع والأهواء، نسق من العلامات مصنف ضمن قائمة خطاب المجتمع، وعلى هذا الأساس يبنه حسن نجمي على ضرورة قراءة وفهم ما ينبغي أن تصح عنه المدينة، كونها واهبة نفسها للخطاب أو للنص. (03) على تعدد أنماطه مستندا مقوماته مما توفر لدى الكاتب من تقنيات الصياغة، وأنوات التشكيل الفني ليضفي عليها إحساسه وتجربته ووعيه بإمكاناتها الخلاقة، بحيث يندو في حدود الممكن تقني ثرها الجمالية ما دامت « اللغة تمنح من تلقاء ذاتها إمكانات مجازية عديدة » (04) خلاقة على مستوى بنية القصة.

يرى: «أن تدمير الأمانة تدمير لنفسها أيضاً: لعاداتهم وتاريخهم... وبناؤها من جديد أسس لشرح عظيم بين ما كان، وما هو الآن ولرؤية ضبابية لما سيكون» (12) مما يولد انطباعات مشوبة بمشاعر الكراهية، والحد على كل ما تحيل به المدينة من معاني الضياع، والحيرة والفقدان لقيم الألفة والتواصل والاتسجام مع البشر في تفقهم اليومي، واختراقهم لفضائتها.

وعلى سبيل المثال قد لا ينظر إلى المدينة على أنها فضاء فحسب، بل بوصفها رمزا من رموز استلاب الإنسان واغترابه، تحمل في طياتها إشارات إلى تشكي المبدعين من المدينة، كونها توحى لهم بالضيق واليأس. ومن ثمّ تقسم هؤلاء (الكتاب) في نظرتهم للمدينة في الأدب العربي إلى فريقين: يرى الأول أن المدينة ومفاهيمها ليست موضوعا بعيدا عن الأدب العربي، والعريق الثاني يرى أن المدينة ومفاهيمها التي تبلورت حلالاتها في الأدب الحديث ما هي إلا نوع من التقليد للغرب، غير «أن المفهوم العام ينبغي على تصورات حادة يائسة اصطبغ بها وجه المدينة العربية». (13) ذلك هو جوهر الموقف المشتم بالرفض والقطيعة لقيم المدينة تصادفه في كتابات غالب هلسا، وعبد الرحمن منيف وجبرا إبراهيم جبرا وغيرهم. وهو ما حمله لنا شاكرا النابلسي في كتابه «جماليات المكان في الرواية العربية وأبان فيه عن معاني الاستلاب والغبن والمعاناة، والتأفف من صور تلك الممارسات التسلطية الممتننة لكرامة الإنسان» (14)، لذا يوعز أحمد جاسم الحسين أهمية الموضوع - المدينة - في القصة لدى العديد من القاصين إلى كون «المدينة رمزا من رموز الاستلاب الإنساني، واغترابه وليس بصفتها فضاء مكائيا فحسب». (15)، وفي نفس الاتجاه على سبيل

التمغيرات السوسيو اقتصادية، وسلطة المكان في تحدي سلوكيات الفرد» (99)، لعل هذا ما تسعى الاستفادة منه الشعرية الحديثة في تناولها «الشعرية المدنية»، انطلاقا من دراستها لقيم الفضاء المكاني ودلالاته المتشذرة عبر زخم الأمانة المدنية، على تنوعها وكثافتها، وفق قراءة متبصرة، تعنى بقضاياها، وبشكائيتها الفنية الأدبية بروية حدائية، بحيث يهض من خلالها حديث المدينة في الممرود لأدبي، على ثنائية الهمم والبناء، بين ما هو مادي ليل إلى التصدع والتداعي، يتخلق حول ما نسميه بنينا مدينيا حضاريا يخص الآلة الصناعية والعمارة، ومراكز المال والخدمات، وما نسميه حدائة يشمل أشكال التعبير.

وعلى خلفية هذه المفارقة بين ما هو مادي قائم على الاحتراع، وما هو فكري ثقافي قائم على التظهير الفلسفي تتشكل الرؤية، ويصبح الموقف حيال أهمية الموضوع (المدينة) في إمكانية إحالته إلى نص أدبي قوي، ينطلق من الواقع ولا ينتهي إليه. «لأن البيرس التحديتي وكل ما ينسب إلى البنية التحتية يتهدم، والتداعي يصارع تحوله يبني قوله فوق خراب واقعه المادي». (10) وعلى هذا الأساس، غالبا ما تتفرغ الكتابة إلى معاينة الواقع، وإدانة ملابساته السياسية والاجتماعية، على اعتبار «أن النص ينبعث من عقيدة متأصلة بكون الرواية أرضية خصبة لتصفية الحساب مع العالم الخارجي، ومع اللغة ومع الهموم المشتركة» (11) في محاولة خلق معادلة لفهم تعقيدات الحياة.

إن المتمعن في مقروئية المتون المرصودة لأدب المدينة لا يجد صعوبة فهم ملابسات هذه الإدانة التي تحاكم فيها الكتابة المدنية، في ماضيها وحاضرها، وهو ما يقرنا من وجهة نظر صالح إبراهيم حيال هذه النقطة بالذات، إذ

فهي تقدم للقارئ ما هو مألوف بالنسبة له من ناحية البعد المكاني على الأكل» (19) هذا المألوف هو ما يميز المعيشي عن المتخيل، ومن جراء تداخل الصوريين وتشابكهما في فضاء النص أولاً، وفي ذهن القارئ ثانياً» يحدث عنصر تأثير الأدب في المتلقي بين جدلية الغريبة والألفة على حد تعبير عبد الفتاح كيليطو». (20)

الحاصل من هذه الإفادة، أن الكاتب حينما يشرع في استنساخ عالمه القصصي على فضاء الورقة، فإنه يخلق عالماً من الكلمات، قد يقترب من عالم الواقع، وقد يخالفه تماماً بحسب كفاءته، واتجاهاته الأدبية وإن كانت «الكلمة لا تنقل إلينا عالم الواقع بل تشير إليه وتخلق صورة» (صورة مجازية لهذا العالم)» (21) وقريباً من هذا التقدير يضيء لنا حسن البنا عز الدين في كتابه (الشعرية والثقافة) نقطة هامة تتصل بجدلية إشكالية «رؤية المدينة من خلال الكتابة، ورؤية الكتابة من خلال المدينة، حين تناول إشكالية الكتابة في سياق عناصر الطبيعة المختلفة، وعلاقتها بالوعي الكتابي من خلال محورين أساسيين: رؤية الطبيعة من خلال الكتابة، ورؤية الكتابة من خلال الطبيعة» (22).

هذا ما تحاول تجسيده ثقافة المدينة عبر الكتابة، وما تحاول بالمقابل أن تجلوه الكتابة في إبداعها وإيعاها وتخيلها وقراءة لأدب المدينة، وفق أنماطها المشخصة لها، والمشحونة بالعديد من الرموز والمندولات التي تضطلع بنقلها اللغة في خرقها لصرامة الواقع، وإن كانت اللغة وبشكل ما تعد متهمة بضرب من الخيانة لحقيقة الوعي في نظر بركسون». (23) وبفضل هذه الخيانة تستقر العديد من الحيل في المعن القصصي، لتغدو من التقاليد المعتمدة في عرف الكتابة الفنية، ومن ثمة تنطلي شعريتها على المتلقي. وفي هذا الشأن يقول حسن نجمي

المثال، يلمح عبد الرحمن العلام في تناولها لمجموعة «في منزل اليمام» لمحمد النازي «إن المجموعة لا يهمها من رصدها مسيرة فضاء مدينة فاس سوى تلك الأوضاع المؤطرة بالعديد من صور الضياع، والاختناق والفقْدان» (16)، وهذا ما يقوي منزلها وباحتراز وجهة نظرنا، أن حضور المدينة في الأعمال الأدبية العربية ارتبط بمشاعر القنامة، المحزنة بمرارة الواقع المزري الذي طبعته مشاهد اليأس وصور الحرمان.

وفق رؤية مغايرة، يرى صلاح رزق أن المويحي في معرض حديث له نشر في جريدة مصباح الشرق، انتقد فيه بعض قضايا عصره. «ومن أبرزها مسألة الأخذ عن المدينة الغربية، على اعتبارها من أبرز المواقف الفكرية نضجا، وإثارة للجدل والمساكمة» (17) على مستوى العديد من المفاهيم ولاسيما المفهوم الأدبي.

وبالتالي لم يعد في إمكان «الهارب» إغفال مثل هذه المسائل، أو للتوصل بين دوره في استباحة محظوراتها، لأنه يدرك بحسبه وحسه الجمالي «أن الدور الفني للكاتب يتحدد في تقديم صورة قريبة من الواقع قدر الإمكان، وبقدر مهارة الكاتب في تحقيق ذلك الاقتراب تقاس قدرته الفنية». (18) فقد يكون محكوما عليه (الكاتب) أن يظل وفي الحقيقة التي يألها المتلقي ويأس لها، باعتبارها الثابت الذي يحل ولو شكليا على الواقع، الذي يحوز على الخلفية المرجعية للمبدع والمتلقي معا، ذلك أن الإنتاج الأدبي في محاكاته للواقع هو المتحول كونه جوهر الخلق.

وعلى هذا القياس، تصبح المدينة هي الثابت، والكتابة حولها هي المتغير. ولهذا تجري أحداث الكثير من الروايات العربية إن لم يكن معظمها ضمن البيئة المحلية، وبهذا

والاجتماعي والصناعي على وجه الخصوص من حضور نخوي، يجعل منها فضاء للإنتاج والخلق والمناقشة. وعليه يحدد فيصل دراج إشكالية المدينة والنهضة وفق رؤية 'ريموند ويلمز' في دراسته المدينة وظهور الحداثة حيث يرى أنه «تمة هيمنة فكرية مستمرة من جانب المدينة تتمثل في السيطرة على أخطر دور النشر والصحف والمجلات، والمؤسسات الفكرية سواء الرسمية أو غير الرسمية» (29)

وفق هذا الطرح، يجدر التنبيه إلى أن المدينة تستمد خصيصتها الحداثية من تعددية أشكال الإنتاج الفكري الناتج عن تكامل الطاقات المبدعة، وتعددية الاختصاص وتنوع الكلام. وتجليات هذه الانعكاسات تسرد سيرة الحداثة التي أنحت جمالية الجموع المغتربة» (30) المخصصة لأشكال الخطاب الفكري النوعي، المفتوح على اتجاهات وأطروحات سياسية وحيوية ثقافية مكرسة من طرف فئة نافذة من المفكرين والأدباء ورؤساء الأحزاب، والماسة تمارس سلطتها وفق تحكمها المنظم في الوسائط الإعلامية ذات العلاقة بالعمل الإبداعي وغير الإبداعي، وفي هذا الصدد إشارة بالغة الأهمية من طرف سعيد قطين في كتابه من النص إلى النص المترابط «إلى دور الوسائط المتفاعلة وعلاقتها بالإبداع والمبدع والمتلقي على اعتبارها فضاء للمناقشة ووسيطاً للإبداع، ودعا كلا من الفنان وال كاتب والمفكر لأن يتبنى هذه الوسائط عن وعي بأهميتها، وجعلها جزءا من عالمه الثقافي والإبداعي والتواصلية». (31)

ولعل هذا ما يعزز علاقة المدينة في ابتكارها لألوان إنتاج أنواع النصوص الحديثة، الأمر الذي تنبّهت له فئة من مجتمعنا النخوي في العالم العربي مؤخرًا، على غرار ما هو معمول به في العالم المتقدم الذي أصبح معتبرا لهذه الوسائط، في حين غدا امتلاكها واستغلالها

«يعين ألا ننسى الخاصية اللغوية والجمالية للفضاء الأدبي. ذلك أن ما نكتبه الكتابية من واقع يظل خطاباً عن واقع، خطاباً ممكناً وغير ممكن في نفس الآن» (24)، وعليه إذا تأكد أن تظل اللغة ملازمة للواقع ومنفصلة عنه في الآن نفسه، فهذا مما يتطلب حضوراً نوعي مسير للقراءة، وبالتالي تتحقق للعمل الفني الخاصية الأدبية المنفردة فيه «يفضل تعطاف لفتية لفظية تتمثل في التعبير وفقاً لقواعد أكثر جمالا» (25)، وعلى هذا الأساس ينحو الكاتب بموضوعية المدينة إلى منعطفات أكثر انزياحا بعيد بها عن المعاني المسطحة والمفاهيم الجاهرة، بحيث تتوالد وفقها الرؤى الجمالية عبر سلسلة من الاختيارات والإنجازات اللغوية الفنية المشكلة لإطار اللوحة الشعرية للمدينة.

إن «تجربة المدينة حسب قادة عقاق تجربة معقدة، وظاهرة حضارية متداخلة مع كثير من الظواهر الأخرى، الاجتماعية والمجتمعية والتاريخية والفكرية والاقتصادية» (26) وهو يدعونا إلى رصد كل ظاهرة في علاقتها بالوسط المدني، الذي نشأت فيه وتفاعلت معه سلبي وإيجابيا، وهو ما خلص إليه محمد عويد، إذ رأى أن «كل أسباب الحضارة وقيام عوامل التمدن وطغيان الحياة الرخية على الأندلس وأهلها عائد إلى المكان» (27) كونه من جهة محفزا على بروز مواهب وتفوق عبقریات تصب فيه فيص إبداعها ومنتهى تجربتها، وقد يستحيل إلى موق لكل انطلاق حضارية. لعل هذا ما نطلع عليه من خلال

«تفسير عبد الإله الصانغ لنظرة "أورد تايلر" حول الحضارة في نطاقين متلازمين هما المدينة والتنمية». (28)

بطلاقا من هذه النظرة، يتضح أن المدينة كانت ولا تزال قيمة على كل فعل حضاري، لما تتمتع به على المستوى السياسي والفكري

والسياسية والفكرية والاقتصادية، ذلك «أن المنطق يقتضي أن كل تغيير يطرأ على البنية الاجتماعية والسكانية إلا ويقتضي أشكالاً جديدة ورؤى حديثة، وتلك هي الحداثة في أبسط مفاهيمها» (35) مفوزة أنماطاً من السلوك والمواقف، جسد الكاتب وعيه بها وبالمدينة بما أنه شاهد عليها وموثق لها، من خلال ثقافته إلى قضاياها الأساسية المنطبقة في رؤاه ومواقفه، باعتبارها فضاء خصبا لنشر المواقف الفكرية الناضجة ومناقشة هوم المجتمع. لأن «المدينة إطار لما يحيش به المجتمع من الحركة والتشكل المستمر للقيم وأنماط الحياة». (36) نظراً لاستئثارها بمركزية القرار، واختلاف اتجاهاتها، يتقاسمون نفس المصير والأحلام ويسعون في كل اتجاه وسبيل لتحقيق ما لم يتحقق لهم متقدمين، وبالتالي يتجذر الوعي في أبا القاص الشاعرة بانتمائها إلى المدينة الحاضنة لهذه الجماهير ولأحلامها المتمركة ومواقفها المتعاركة، وعليه يمكن القول: «إن ثمة وعياً حاداً بفضاء المدينة، إحساساً جريحا بقوة التناقض والانهايار الباطني» (37) رصدت بعض جوانبه وملابسات قضاياها أعمال أدبية كثيرة كانت المدينة فيها السمة الغالبة لانتشار تيار الوعي الحديث، ذلك «أن أسلوب الحياة في المدينة معقد وأحداثها متنوعة وقضاياها معقدة وكثيرة، ففيها تظهر إشكاليات مثل الغربة والفقر والسياسة والعمل والسكن والجنس والإيمان». (38)

لهذا لا يمكن بأي حال تناول إشكالية المدينة في علاقتها بالوعي اعتماداً على ما ترصده للملاحظة العابرة وما يسجله الانطباع فحسب، بل لابد أن ينظر إليها على أنها طرف فاعل في بلورة الرؤى، وموضوع حساس تتوجه إليه الكتابة الأدبية وترمز إليه، بكل ما اجتمع لديها

على نطاق واسع صعب المزال لأسباب متداخلة يلخصها مشري بن خليفة في «أن مشكلة الثقافة في بلدنا ما تزال شغوية قائمة في صورتها على السماع غير منتجة، ولا تعتمد على الكتابة وثقافة الكتاب كحضور حضاري، ولهذه الوضعية مسبباتها الموضوعية في التاريخ الذي شهد توالي موجات الغزو التي أخرجت أو بالأحرى عطلت إنشاء مشروع دولة مركزية قوية، لها سلطة الحضور تتمتع بمؤسسات تمثلها سياسياً واجتماعياً وثقافياً». (32)

بلا شك إن مثل هذا الطرح يقدم صورة واضحة لما هي عليه ملابسات واقع المدينة الحضاري والثقافي في بلدنا، وفي بقية البلدان العربية، فقد «تعين المدينة في حديث ويلمز كمجتمع دينامي يمارس هيمنة ثقافية، كمجتمع مفتوح يستقبل القدرات الثقافية المتفرقة ويعيد توحيدها كما وكيفا، الأمر الذي يحدد المدينة بوزة ثقافية تنقش القبود والمعايير المغلفة» (33)، وهي المعايير التي ساكت بتوهر الحد الأدنى منها من الحضور والتتمثيل في متنا العربية، الأمر الذي خلق معوقات جادة حالت دون تجسيد مشروع المدينة الحضارية أو الثقافية العلمية في بلداننا العربية بالمفهوم العصري، رغم تعدد المحاولات والتجارب المستفظة للكثير من الجهود والأموال من دون إبطاء. وإن كان ذلك لا ينفي مطلقاً أي دور ريادي لمدننا في بعث نهضة علمية واستقامة بصلاحية، لحل من الإنصاف التعلل بحديث الرحالة الألماني «فيلهم شيمر» حين قال: «لقد بحثت قصداً عن عربي واحد في الجزائر لجهل لقراءة والكتابة غير أنني لم أعرّ عليه، في حين هي وحتت ذلك في بلدان جنوب أوروبا». (34)

تنبورت إشكالية الوعي بالمدينة في حضن الحداثة، وما تلاها من تحولات عميقة مست بينات المجتمع الأخلاقية، والاجتماعية

والأخلاقية» (42) تمنح الكاتب قدرة على تخطي الحواجز النفسية، مما يوحي بأن «هناك ضرب من الوعي بحركة النفس في صراعها بين ما درجت عليه من جهة وما آلت إليه من جهة أخرى كانت فضاءات المدينة مثارا له ومحركا لغرائزها ودوافعها» (43)

والكاتب إذ يتمتع بالنظرة الثاقبة لواقع المدينة في تجلياته الإيجابية والسلبية، إنما ليستنى له الوقوف على حقائقها، وفق معاشية لصيقة وتجربة ذاتية تمده بحدس صادق ومخيلة خصبة، ويدوات فنية تبرز محتوى هذه الصراعات المحتدمة التي يظهر وأنه (الكاتب) أول من يعيش مغامراتها، وعلى أساسها يتحول نص المدينة إلى شكل أدبي تعنى به الشعرية مثلما تعنى «بالأشكال الأدبية عامة، وليس بخصوصية عمل بعينه». (44) أي أن النص ليس هو موضوع الشعرية على حد تعبير جبرار جنيته بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة. (45)

هوامش وإحالات

- ⁰¹ - جوييت كولد نسمين وآخرون: الفضاء الروائي، تر عبد الرحيم حزل إفريقيا الشرق المغرب ط 131 ص.
- ⁰² - شكري بن خليفة: سلطة النص، منشورات الاختلاف ط الأولى 2000 ص 90.
- ⁰³ - انظر حسن نجمي: شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ط الأولى 2000 ص 164.
- ⁰⁴ - شعرية النص لشكري، مرجع سابق ص 95.
- ⁰⁵ - عبد السلام المسدي: قصبة البنيوية دار الجنوب للنشر تونس ط 1995 ص 142.
- ⁰⁶ - برنار فاليت: الرواية، مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي تر عبد الحميد بورايو دار تحكمة الجزائر 2002 ص 90.
- ⁰⁷ - إدوار الخراط: المشهد القصصي، مركز الحضارة العربية، القاهرة ط الأولى 2002 ص 30.

من فنيات الصياغة البلاغية، وعلى هذا الأساس يجب أن ينطلق الوعي بقضايا المدينة من طور المعاشية والمعيشية إلى طور الاحتجاج والرفض، وأخذ زمام المبادرة في الانتقال بالمكان - المديني - إلى مستوى يرتقي فيه إلى مصف الأماكن الفاعلة في بلورة الوعي الجماعي، لذا «يجب أن تظل المدينة الفاضلة حتم أدبي، يجب أن يبقى الوعي المدني حرسا حتى لا تحيد المدينة عن السياسة المدنية، ولا يجيد الناس عن الفضيلة، وإلا فقدت صفة الفضيلة وتبدلت أحوال المدينة». (39)

وبما أن المبدع أكثر ارتباطا من غيره بفضاء مدينته، ووعيا وإحساسا بمعاشية مشكلاتها مع السلطة والمجتمع وقضايا التخلف والثورة والمرأة، وأقدر تصويرا لفضاءاتها، فإنه لا يقتصد جهدا فيما يمكن أن يضيفه عليها من دلالات ومعاني تثرى شعريتها وتكثف من رمزيتها على مستوى اللغة، لذا أسكن القول: إن «النص إنتاج مجتمع معين ووليد ظرف حضاري محدد، يتقاطع في أماكن عديدة مع هذا المحيط ويتفاعل معه» (40)، وإن أي خطاب لا يكتمل شكله الفني ولا تتضح وظائف رسالته إلا إذا وضعناه في سياق الحضاري المنتج له، وفي بؤرته التي اغتمر فيها لنقف على درجة ما بلغه الكاتب من الوعي في معالجة الحقائق، من خلال معاشية ومعاشية لها، لبلورة فكرة ما تكون المدينة مآنتها الخام، وفي هذا الشأن يرى إبراهيم رماني أن «المدينة مكان أساسي يعقب تجربة الإنسان بما حوله من قضايا تتخذ من المكان جوهر صراعها لتمده بالرؤية والموقف إزاء العالم». (41) بعد أن تحرر من قبضة للنظرة السطحية والموقف الباهت « فكل مجال حضري أو قروي يسبغ على أهله نوعا من المعرفة ومن السنوكات ومن الخصائص القيمة



مكيافيلي بين إنسانه التاريخ وإجاده اللغة

أهل بوهاريم

هم من ينتبه الآن للرباط الموجود بين كلمة village (قرية) vil (حقير، ذني)،² وذلك لعدم الاعتقاد بوجود أي رباط معنوي بين الكلمتين وهذا ما يمكن أن نطلق عليه اسم العتمة اللغوية (scotome linguistique) والذي يولدها التقاير الموجود بين المدلولين وهو ما يجعلنا نخجل/نعصي عن إيجاد أي رباط بين الدالين حتى وإن كان واضحاً.

وعلى العكس من ذلك تماماً، ثمة دلالات أخرى لا يزال الكثير مناه بل وحتى جميعنا، يستعملها معتقداً بشدة العلاقة التي تربط مدلولها بالدال الأول عليها ولعل أشهرها: المكيافيلية.

ولمكيافيلية (Le machiavélisme) باللغة الفرنسية تعني خداع، انتهازية ووصولية. والمكيافيلي (le machiavélique) هو كل صانع شرير. وقد يقول قائل بأن العلاقة هنا بين الدال والمدلول يئنة لا مكان فيها للنفاس، كيف لا، ومكيافيلي هو ببساطة أبو المكيافيلية التي تم توظيف معانيها في الأدب العالمي،

بحسب إدوارد ماير 395 Edward Meyer مرة أشهر فيها جميعها إلى مكيافيلي كمثال متناصل للشر. ولم يشذ الأدب العربي عن هذه الظاهرة وترددت في كثير من المسرحيات عبارات من نوع: "هذه مكيافيلية رخيصة"، "هذا مبدأ مكيافيلي رخيص".³ ولأن الأدب (أو التخيل بعبارة ابن سينا) poesis هو المشكل الحقيقي للمعرفة philosophoteron كما يقول أرسطو، لا التاريخ istoria⁴، نجد أنفسنا قد تحيزنا للصور التي يقرحها علينا، بل

عديدة هي المصطلحات اللغوية التي تحمل دلالات معينة تتلصق بها خلال جقية زمنية ما، تصطبغ بصيغة الأفكار والأيدولوجيات السائدة في العصر الذي ظهرت فيه، ولا تتفصل عنها حتى يزول تلك الأيدولوجيات وتغير الأوضاع والأفكار، وذلك كونها دأبت على ألسن الناس عتباط فخلت المعاجم وأصبحت جزءاً من اللغة، ولأن أغلب هذه الكلمات تنقد في الظاهر الصلة بينها وبين جذورها، لا يكون غير المتخصص في دراسة أصل اللغة (étymologiste) قادراً على تتبع جذورها وإعادة غزل الخيوط التاريخية التي ربطتها يوماً ما بأيدولوجيات كانت سائدة في العصر التي ظهرت فيه دلالاتها. ومثالنا على ذلك كلمة (vilain) التي تعني بالفرنسية القديمة فلاح أو قروي ولم تحمل المعنى الذي يتداولها به اليوم بمعنى (فبيح وشنيع) إلا بعد دخول الكنيسة الكاثوليكية فرنساً وما أوججته من إعراض القرويين وسكان الأرياف عن الدين الجديد الذي ابتغته لهم، إذ لم يكن الفلاحون يعرفون في ذلك الوقت إلهاً آخر غير الطبيعة التي لا تزال مظاهر تبجيلها بادية إلى يومنا هذا عند سكان الأرياف، وذلك باحتفال القرويين في جميع أنحاء العالم بمظاهر تجدد الطبيعة كينازير في الجزائر وعيد أول نوار (One May) في بعض المجتمعات الغربية، فأصبح بذلك الفلاح والقروي في أعين الكنيسة الكاثوليكية رمزاً للشر المتناصل وأضحت كلمة قروي مرادفة لكلمة حقير، نذل، وخسيس، وغداً هذا المعنى هو السائد عند استعمال هذه الكلمة التي لم يبق منها سوى ما أضيف عليها من دلالات أربطت بمفهومها الأصلي فضاع المدلول الأول وبقي الدال عليه، وذلك فقليلون

2. المصدر نفسه، ص 1081.

3. المصدر نفسه، ص 629.

4. نيكولو مكيافيلي، الأمير، ترجمة وتقديم أكرم مؤمن (مصر).

مكتبة ابن سينا، 2004، ص 5 (من كلمة المترجم).

5. Death of a Gayatri Chakravorty Spivak.

(Columbia University Press discipline) (2003).

p 37.

سهيل إدريس، جهور عبد القوي، الصنل، vilain، ص 1081.

(بيروت، دار نغم للدراسات، دار الآداب، 1980).

مفاهيم ميثاقية غير عملية؛ فلم يكن ينبغي مدنا فاضلة ولا يبحث عن شروط السعادة في جمهورية محكمة التدبير. كما أنه لم يكن بالبحث عن علاقة مدينة الله بالمدينة الإنسانية، بل كان يفعل ما يفعله تماما منظور السياسة اليوم في تبسيط الآليات التي توصل إلى سدة الحكم وتطيل عمره بموضوعية. ولكن يبقى السؤال هو: هل كتب مكيافيلي "الأمير" من أجل تكريس مبادئ الخداع السلطوية، وتسويغ أعمال الحكام اللاأخلاقية من أجل الوصول إلى السلطة؟ والجواب المنطقي لهذا السؤال هو لا، لأن جميع الحكام يعرفون هذه الأمور أكثر من غيرهم ويتفكرون فتنونها. ومن هنا يتضح لنا أن "أمير" مكيافيلي كتب لغاية أبعد بكثير أجمع عليها العلماء الموسوعيون فيما بعد وهي فضح أعمال الحكام اللاأخلاقية وكشف ممارساتهم واساليبهم للرعية.

لطالما أساء فهم مكيافيلي سواء أكان ذلك بسبب تعصب قومي أصمى، أو بسبب من اعتقدوا أن مكيافيلي نصير لأعمال الدولة غير المشروعة، وهذا ما لم يرد على لسانه أبداً، بحث لهم عن ظهير من بين فطاحلة الفكر لتضيق أعمالهم. إلا أن هناك العديد من الباحثين والمفكرين والفلاسفة من أمثال هوبل وسينوراء ممن آمن أن مكيافيلي كان شخصاً حكيماً. بل ويوجد من ذهب للتأكيد أن "ما من أحد قد آمن مثله بالفضيلة... الفضيلة الحققة"¹⁰، وهو ما دفع أنطونيو غرامشي (الشيوعي) ليضع كتاب الأمير وكتب ماركس في نفس السلة، ولم يكن بذلك الوحيد في اعتبار مكيافيلي من أشد أنصار الحرية، بل كان قبله سينوراء قد أعلن "أنه ما من شك بأن (مكيافيلي)... قد أحب الحرية لدرجة جعلته يصيغ أفضل النصائح في سبيل الحفاظ عليها". ولكن هل تمكن التاريخ من إنصاف مكيافيلي حقاً أم أن اسمه لا يزال يزرع تحت ظلم ملول ذي أصول استعمارية اسمه: المكيافيلية؟

ونستعاض به أحياناً لا بل غالباً، لقربه أكثر من نفوسنا، عن الدراسات التاريخية والدقيقة في بلورة مفاهيمنا.

إلا أنه قد يكون من المجحف حقاً لقبس من هذه العبارات الذاتية التي يوصف فيها مكيافيلي بالخداع من أجل تخفيض فكره، ووصمه بالانتهازية من دون دراسة متأنلة لفلسفته، ووضع أعماله في سياقها التاريخي بموضوعية نتجود فيها من كل ما أثقلت به اللغة كاهل هذا الملول، ودراسة الأوضاع التاريخية التي ظهرت فيه دلالاته.

لقد كان الفرنسيون أول من تصدى لمحاربة مكيافيلي وأول من اكتسبت معنى المكيافيلية دلالتها الشيطانية في لغتهم. وقد لا يكون ذلك مفاجئاً إذا ما علمنا أن العلاقات قديماً بين إيطاليا وفرنسا طالما كانت مشحونة في كثير من فترات التاريخ بنزاعات تسودها الأحقاد، بسبب أطماع فرنسا في إيطاليا ورغبتهم الدائمة لإخضاعها، ولذلك فقد وجد الفرنسيون في مكيافيلي عند بداية انتشار فلسفته نزلاً إيطاليا أخراً رآوا فيه رمزاً للإلحاد والنفق محذروه وإنما اعتقدوا بذلك أنهم يجنبون الجنب البشري نجاسة تؤدي بها إلى الفاشية مباشرة، عما أن يبينوا موسوليني الذي حاول عام 1924 كتابة مقدمة لأشهر أعمال مكيافيلي "الأمير"، لتكون بمثابة دراسة أكاديمية كان لزاماً عليه تقديمها لجامعة بولونيا (Bologna) التي كان تعزّم منحه شهادة فخرية، تراجع فيها مجلس الجامعة عن تقديمها له في آخر لحظة بسبب هزلة العمل الذي حضره.

لم يكن مكيافيلي كما اعتقد كثيرون - أو كما يعتقد كثيرون تعتقد - نصيراً لأعمال العنف، بل كان ببساطة أول مفكر يرفض اجترار الأفكار السياسية العتيقة المبنية على

⁶ - Nicolo Machiavelli, *The Prince*, Forwarded by Professor Norman Stone. (Wordsworth reference, 1993) p. v

⁷ - Leo Strauss, *Thoughts on Machiavelli*, University of Chicago Press (October 1965) 1995

⁸ - وهو مكتب الذي يعتقد كثيرون أنه يبين المكيافيلية التي نلتر به مكيافيلي عن الخداع والانتهازية.

⁹ - Nicolo Machiavelli, op.cit, p. lv

¹⁰ - "حتى "ربوده" أكثر الكتب شرعياً اهتماماً بمكيافيلي لم يصنع كتاباً مثله من ناحية اتجاهه في كتابته.

¹¹ - Hélène Védrine, *Machiavelli*, (Editions Seghers, Paris)

منشورات وصلت الجاحظية



المجلد

• حوار مع الأستاذ الدكتور عبد الحميد بورايو

ARCHIVE

طارق د علي ملاحي

حوار مع الأستاذ الدكتور عبد الحميد بورايو

تقديم اللقاء د/علي ملاحي

الأستاذ الدكتور عبد الحميد بورايو، تجربته الإبداعية ورؤيته النقدية السيميائية على وجه الخصوص، إلى جانب انشغالاته الفكرية وقراءاته الغاسقة للآدب، عموماً وللآدب الشعبي خصوصاً، إشكالية المصطلح النقدي عنده، ومقائيم القراءة التي تشغله بوصفه أحد عمالقة الكتابة النقدية الجادة في النقد الجزائري خصوصاً والنقد العربي عموماً، للناقد الكبير أعمال متعددة نذكر منها:

-القصص الشعبي في منطقة بسكرة.

-منطق السرد/ دراسة في القصة العربية الجزائرية الحديثة.

-المكائبات الخرافية للغرب العربي / دراسة تحليلية في معدو المعدي

-التحليل السيميائي للخطاب السرمدي.

-البطل الملمعي والبطل الضعيف في الآدب الشفوي الجزائري.

من ترجماته:

-مدخل إلى السيميولوجيا (مجموعة من المؤلفين)

-الرواية، مناهج وتقنيات تحليل الرواية ببيير فاليت.

-مدخل إلى نظرية النصوص لبقية قروس (تحت الطبع).

أستاذ التعليم العالي ومدرس مادتي السيميائيات وتحليل الخطاب بجامعة الجزائر، له بحث عن دوره الريادي في متابعة البحث والتحليل والتوجيه في الآدب الشعبي داخل الجامعة وفي المنقبات العلمية داخل الجزائر وخارجها، معه يجري هذا اللقاء، وإلى اللقاء بجمع القول:

مواقف فكرية وحالات شعورية، كان ذلك في بداية الثمانينيات من القرن الماضي، وكان هذا اللون من الكتابة يلقي صدى واسعاً عند كاتب القصة القصيرة في العالم العربي، وأعتقد أن مثل هذه الكتابة مازالت سارية، ولها قيمتها من

س1: طبيعة اللغة في "عوون الجزية" تنحو كثيراً نحو الشاعرية. ماهي مبررات هذه النزعة الإبداعية؟

ج1: يمثل شكل القصة القصيرة المحدود من حيث الفضاء النصي مجالاً لتجريب الكتابة الشاعرية، وقد خضعت هذه التجربة للتعبير عن

حيث قدرتها على التكثيف والتعبير عن المواقف الوجودية من الحياة ومن المجتمع.

س2: في تصوركم ما هي الحدود الفاصلة ما بين الواقعي والخيالي في توظيف الأسطورة والتراث الشعبي في الأعمال الإبداعية عموماً (انطلاقاً من تجربتكم القصصية)؟

ج2: الأسطورة إبداع خيالي نابع من واقع معين ويعبر عن موقف من الحياة ورؤية للكون، وقد استعمل الفلاسفة والمفكرون والأدباء الأسطورة منذ القديم للتعبير عن مواقفهم وآرائهم الفلسفية في مختلف الحقب التاريخية. أصبحت الأسطورة اليوم في معناها الخاص جزءاً من التراث الشعبي، الذي يمكن أن يستحضر في الأعمال الإبداعية وأن يوظف للتعبير عن رؤية ما، وتستغل الأسطورة بمعناها العام تمثل رؤية للكون والحياة والإنسان وشكل فني يتمتع بإمكانات تعبيرية كبيرة قابلة للتوظيف في الأعمال الفنية. لكل أسطورة منشأها التاريخي وبعدها الواقعي، فهي إنتاج أبعده المخيلة البشرية، غير أن هذا الإنتاج يسند على رؤية للكون وموقف من الحياة ومن المجتمع، وبالتالي فهو غير منقطع عن أوقاع.

استعنت في بعض قصصي بقصص سيرة بني هلال ذات الطبيعة الخيالية والتي تمثل حقبة من حقب تاريخ المجتمع الجزائري، حدث فيها انصهار الجماعات البدوية، التي تعيش حياة الترحال بحكم طبيعتي المعاش والبيئة، في المجتمع الزراعي المستقر (البربري)، وقد عبرت هذه القصص عن موقف الجماعات البدوية الهلالية من هذه التحولات، ووجدت في هذا التعبير إمكانيات جمالية تسمح بطرح رؤية حول مسألة الهوية كما تطرح الآن في مجتمعنا الراهن، بحيث استعنت بالأقوال السائرة الصادرة عن بعض الشخصيات الملحمية مثل الجارية الهلالية ونياب الهلالي، وكذلك بعض مواقفهم. قمت بتحويل معاني هذه الأقوال التي أصبحت أمثالا شعبية لتعبر عن المياقات الراهنة.

س3: تبنى الدكتور بودايو النقد الموسيولوجي مرحلة لا بأس بها ثم انتقل إلى منهج مغلق لهذا المنهج وهو الشكلي بما فيه السيميائية والبنوية. هل هناك مبررات لهذه النقطة النقدية.

ج3: لقد كان وراء عنايتي بالنقد الموسيولوجي في بداية اهتماماتي البحثية قناعاتي الإيديولوجية ذات التوجه اليساري، وكان المحيط الذي تكوّن فيه خلال السبعينيات

أي معلومات موسيولوجية. في مثل هذا الوضع وجدت نفسي في حاجة ماسة إلى العودة إلى الدراسات الميثولوجية والأنثروبولوجية، والشكلانية التي قدمت نتائج هامة في محاولة الاقتراب من الأشكال السردية التراثية، وهي مناهج لا أرى أنها مخالفة تماما للمنهج الموسيولوجي، بل أجد فيها عناية كبيرة بالظروف الاجتماعية التي أنتجت المادة الثقافية، غير أنها ترجئ عادة التفسير الاجتماعي إلى مرحلة تالية للمرحلة الأولى المتعلقة برصد الخصائص الشكلية والطبيعة الفنية للعمل المنروس. ولهذا راعيت في أبحاثي أن أبدأ تحليل النص بالتعرف على بنيته ذات الطبيعة الشكلية ثم أنقل إلى محاولة معرفة ظروف إنتاجه الاجتماعية والنفسية، وهو ما تسمح به الأنثروبولوجية البنيوية وسميائية الثقافة، إذ يتم التعامل مع الإنتاج الفني باعتباره أنساقا رمزية في حاجة إلى كشف مورفولوجيتها أولا، ثم التعرف على البنية الاجتماعية التي أنتجتها.

يمكن تفسير انتقالنا للشكلانية والبنيوية ثم السيميائية بتطور معارفي المنهجية، التي استندت إلى تراكم معرفي شهده القرن العشرين، بفعل الاشتغال على قسم هام من الإنتاج الثقافي والفني البشري المتمثل في

يعرف انتشارا لهذه القاعات لأسباب متعددة يظل شرحها. كتبت بعض الدراسات التي تعالج النص الأدبي من رؤية نابغة من بعض تيارات النقد الموسيولوجي وخاصة منه البنيوية التوليديّة (لوسيان غولدمان)، التي ترى بأن طبيعة شكل الإنتاج الأدبي خاضع لرؤية العالم المشكلة من طرف فئة اجتماعية لها انتماء طبقي ماء، كما كنت شديد الإعجاب بتطبيقات جورج لوكاتش للرواية الغربية الواقعية. في مرحلة إنجازي لبحوثي الأكاديمية (المجستير والدكتوراه)، لغت انتباهي المنهج الشكلاني الروسي، ورثاه فلاديمير بروب، وكذلك البنيوية الأنثروبولوجية عند ليفي ستروس. كل وراء هذا الاهتمام طبيعة الإنتاج الثقافي الذي وجهت له عنايتي وأصبح يمثل المادة الأساسية لاهتماماتي البحثية، وهو للتراث الشعبي العربي عامة والجزائري خاصة. لقد تم إبداع هذا الإنتاج في عصور موغلة في القدم، وظل متداولاً يعاد إنتاجه من جديد في كل حقبة تاريخية، ومن الصعوبة بمكان تفسيره بالوسائل المنهجية التي يتيحها المنهج الموسيولوجي الذي أشرت إليه قبل قليل، وذلك بسبب صعوبة الحصول على المعطيات الموسيولوجية لمنحكمة في إنتاجه، بسبب علاقته بحقب تاريخية موغلة في القدم لا تتوفر عنها حالياً

التنقد. في الحق هل يعني ذلك إحساس بورايو بعدم أهمية الإبداع أم ثمة شعور آخر؟

ج4: مثل هذه الحالات معروفة في تاريخ الأدب العربي الحديث، قد تغري الكتابة الأدبية في البداية هواة الأدب، ولما يتخصصون في دراسته يتخلون على الإبداع ليتجهوا إلى البحث. ومن أمثلة ذلك الدكتورة سهير القلماوي والدكتور عبدالله ركيبي. بالنسبة لي ساهمت عدة عوامل في هجر الكتابة الإبداعية والاتجاه نحو البحث الأدبي، من بينها عدم توفر قنوات النشر في الجزائر بصفة مناسبة، ومحدودية المقروئية الأدبية باللغة العربية في الجزائر، والمسافة الشاسعة الفاصلة بين لغة الحياة اليومية ولغة الكتابة الأدبية، إذ أنّ الهدف من الكتابة السردية -القصصية مثلا- تناول الحياة اليومية للناس، ونجد أنفسنا نستعمل لغة بعيدة عن هذه الحياة مما يثير في نفسي إحساسا بصعوبة الغوص في الحياة العادية بلغة غير عادية (العربية الفصحى). مازلت في أعماقي لحنٌ للكتابة الأدبية، وأتمنى أن أكتب رواية. غير أن الانشغال بالبحث والتدريس والنشاط الثقافي يستهلك وقتي، وأشعر أن مرحلة الإبداع الأدبي بالنسبة لي ولت، ولعل عزائي أنني أُمساعد الآخرين على مثل هذه الممارسة الأدبية عن طريق البحث والنقد والتدريس والمساهمة

المثبوتات الشعبية والتي ظلت مهمة ومستبعدة من طرف البحث الأكاديمي لفترة طويلة من الزمن، وهي تمثل جزءا هاما من ثقافة مجتمعنا. إلى جانب ذلك يمثل هاجس عمدة الدراسة الأدبية عاملا أساسيا في اختياري المنهجية، إذ دفعني قناعتي الأولى نحو سوسيولوجية الأدب التي كانت تستند على الفلسفة المادية ذات الطبيعة الجذلية والتي طبقت بصفة أساسية على النوع الروائي الذي كنت مهتما به في بداية حياتي العلمية، ثم لما اتضح لي صعوبة تطبيق نفس الآليات المنهجية على فن الحكاية الشعبية احتضنت الآليات منهجية نبعت بدورها من فكرة علمية البحث الأدبي، والاستفادة من الدراسات العلمية المتطورة في مجالات علوم الحياة (نظرية فلاذيمير بروب) والاقتصاد والجيولوجيا (بلفي سترولس) واللسانيات والمنطق الرياضي (غريماص). لا أرى شخصا أن هناك قطعة بين المرحلتين في حياتي الشخصية بل أرى تكاملا بين المرحلتين لأصجته لتجربة وتحوّلا سببته طبيعة الاهتمامات ومدونات البحث.

س4: عرف القراء بورايو مبدعا جدا في "عيون الجازية" لكنه التخرط بعدها في الأعمال النقدية والأكاديمية بشكل واسع. هل يعني ذلك انسحاب بورايو من مقام الإبداع إلى مقام

الأخرين في معالجة الظاهرة الأدبية، وذلك بهدف إلحاق بركب تطور الدرس الأدبي كما يتجلى في العالمين العربي والغربي. وجهت عنايتي بصفة خاصة إلى حضور الملتقيات الوطنية والدولية والمساهمة في تأسيسها وفي انتظامها. إلى جانب تدريس النقد الأدبي ومناهجه وكذلك نظرية الأدب وسوسولوجية الأدب والأدب الشعبي، والإشراف منذ التسعينيات على إنجاز المذكرات والرسائل العلمية التي تعالج للظاهرة الأدبية في كل من جامعات الجزائر وتيزي وزو وتلمسان. تحاربي التطبيقية في التحليل الأدبي إلى جانب شاطئي في ميدان الترجمة وجهتها جميعها للطلبة من خلال الدروس أو الملتقيات أو تكوين طلبة الدراسات العليا. وقمت بنشر بعض ما قدمته للطلبة أو مداخلاتي في مثل هذه الملتقيات. لم أول عناية كبيرة بمسألة نشر أعمالي، نظرا لما أعرفه من بطء عملية النشر في الجزائر وما يعثرها من ضعف بسبب لعدم المهنية في صناعة الكتاب، وسوء توزيعه.. وانخفاض قيمة الحق الممنوح مقابل التأليف إذا ما قيس بالجهد المبذول في عملية التأليف، وتهميش الكتاب الثقافي والبحوث الأدبية في مجال النشر. أما تعاملتي مع المجالات والجرائد فقد كان في السبعينيات جيدا وبدأ يتناقص في

في لجان التحكيم والتقييم، وتوفير الفرصة للمبدعين للاطلاع على المأثور الشعبي الذي يمثل أحد المصادر الهامة للإلهام في ثقافتنا الراهنة.

س5: ثقافة الدكتور بورايو متعددة، وتشهد كل المنابر النقدية والعلمية في الجزائر على كفاءتكم النقدية العالية. وتمتد خبرتكم من النقد الماركسي، إلى النقد البنوي الاجتماعي التكويني، إلى النقد البنوي الأنثروبولوجي إلى النقد السيميائي الذي اضطلعتم بالكتابة فيه وأنتم أحد أقطابه في الجزائر الآن. خلاصة شخصيتكم النقدية هذه مكنتكم من تقديم دراسات تطبيقية في الصميم، تحليل الخطاب السردي مثلا. أو منطقي السرد. لكن هذه الدراسات لم تحض بالرعاية الكافية ولم تصل بشكل جاد إلى المهتمين. هل يرجع السبب في اعتقادكم إلى كون هذه التطبيقات انترنت بنصوص الأديب الشعبي (المحلي).

ج5: لقد منحت الأهمية القصوى في حياتي لمهنة التدريس (التكوين) نظرا للفراغ الثقافي الكبير الذي عرفته الجزائر في مجال البحث الأدبي، وضعف وسائط النشر، وعدم انتظام النشاط الثقافي العام، لذا كان اهتمامي منصبا في اتجاه تحديث الدرس الأدبي ونقل تجارب

العربي" وهو محاولة منهجية في تحليل نوع قصصي موروث يعود إلى عصور غابرة في القدم. قام بنشره صاحب دار الطليعة المرحوم البشير دعوق، بعد شيء من التردد لكونه يتناول تراثا محليا، وقد شفعت القيمة المنهجية للكتاب لكي يظهر ويلقى صدى عند الدارسين المتخصصين. كنت قبلها قد أرسلت بحثي حول القصص الشعبي في منطقة بسكرة إلى سوريا مع الصديق أمين الزاوي، غير أنه أعاده لي بدعوى أنه يتناول تراثا محليا لم تقبل دور النشر السورية نشره، وتم نشره في الجزائر بعد ذلك. لذلك أعتبر المجال الجزائري هو مجالي الطبيعي في نطاق النشر، رغم ما يعانيه من ضعف، ولا يعني كثيرا أن أنشر خارجه.. سبب آخر يمكن أن يضاف بخصوص ما أشرتم إليه من قلة العناية بإنتاجي البحثي في المحيط الثقافي هو طبعي الشخصي المتمثل في عدم إلحاحي على من أشتد منهم راحة عدم قبول مثل هذه العناية من الناشرين أو المروجين للإنتاجات الثقافية.

س6: الاهتمام بالتطبيقات السيميائية على الأدب الشعبي السردي خاصة هل هو اهتمام عفوي. أم أنه ينطلق من رؤية مشروعة مبنية على استراتيجية معرفية معينة؟. بمعنى آخر هل ثمة وجهة نظر معينة في الأمر أم أن

الثمانيينات وكاد ينحصر منذ التمهينيات إلى اليوم. ويعود ذلك إلى عدم وجود مناخ مناسب واحترافي لمثل هذا التعامل، إلى جانب غياب المنابر الثقافية المنتظمة والجادة، وهو أمر يدعوني إلى متابعة توجيه جهدي الأساسي في الإشراف على الطلبة ومناقشة المذكرات وإقامة المنتديات والمساهمة في لجان التحكيم المتعلقة بتقييم الإبداع الأدبي. أغلب أعماله المنشورة عالجت ظاهرة الأدب الشعبي، وهي موجهة أساسا للطلبة والباحثين في مجال الثقافة الشعبية، لذلك لا نجد لها صدى في الإعلام الثقافي وفي المنابر الأدبية. أصعب إلى ذلك أن هذا المجال الذي ساهمت في التأسيس لبعثته والعناية به مازال يعاني من التهميش ومن قلة الاهتمام من طرف أفراد للنخبة المتعلمة في الجزائر، وخاصة منها المعربة، لأسباب يضيق المقام عن ذكرها. وأنكر على سبيل المثال أن جمعية اختلاف طلبت مني أن أقوم بنشر رسالتي للدكتوراه، وهي معالجة سيميائية لنماذج من حكايات "ألف ليلة وليلة"، ولما أعطيتهم النسخة دققوها في أراج مكتب الجمعية، ولم أبلغ حتى بمصيرها إلى اليوم... رغم مرور سنوات طويلة على تسليمها لهم. عن الصعيد العربي لي تجربة وحيدة تتعلق بنشر كتاب "الحكايات الخرافية للمغرب

البشرية يمثل سندا قويا لفهم القصص الشعبي والانتقال من دراسة خصائصه الشكلية إلى الكشف عن البنية العقلية التي صدر عنها. يمكن القول أن الممارسة المنهجية السيميائية تتلام أكثر مع التمثل الثقافي للمراحل الحضارية المكتملة، وهي صفة تتجسد في ما هو جمعي وما هو ماضي، وهي الخصائص التي تسم القصص الشعبي خاصة. أضف إلى ذلك أن منطقية التحليلات السيميائية تجعلها أقرب إلى طبيعة الدرس التعليمي الذي نروم توصيله لطلبة الأدب.

س7: في اعتقاد الدكتور بورايو هل يمكن الذهاب مع المتن الأدبي الشعبي بعيدا من الوجهة النقدية المعاصرة؟. هنا لابد من الملاحظة أن الحضور الثقافي للأدب الشعبي ليبيا يبدو حضورا خجولا، حتى داخل الجامعات العربية. وحتى في الجامعات الجزائرية، هذا رغم الحضور النوعي للأدب الشعبي في المحافل الدولية الطموية والثقافية. ولعل اهتمام الخليجيين بما سموه الشعر النبطي يدخل ضمن هذه الاختلافات القوية بالأدب الشعبي.. مع ذلك.. تلمس نوعا من الخجل في التعامل مع الأدب الشعبي داخل الفضاء الجامعي الجزائري؟.

هناك ثقافة إيديولوجية، فلسفية، علمية.. الخ؟

ج6: أولت التطبيقات الأولى للسيميائيات لشكلانية غاية خاصة بالقصص الشعبي، خاصة وأن التحليلات المردية الغريماصية انبثت على جهود الشكلاني الروسي فلاديمير بروب، وقدم رفيق "غريماص" ولقرب الباحثين إليه من حيث الوفاء لمنهجه "جوزيف كورتيس" تحليلات ضافية للحكايات الشعبية والممارسات الثقافية الجمعية. لقد مهد هؤلاء الطريق لهذه العناية. أضف إلى ذلك أن السيميائيات الشكلانية التي اعتمدت تحليلاتها على ميراث الدراسات البنوية في مجالي علم الدلالة والأنثروبولوجيا استندت بصفة أساسية على مفهوم الأساق في دراسة العلامات والرموز، وهو معطى يتيسر اكتشافه في التراث الشعبي القصصي باعتباره تمثيلا لفكر ونظرة للعالم وروية كونية مكتملة تم تحديدها في الدراسات الحضارية والأنثروبولوجية، مما يسهل الكشف عن البنية العميقة للأثر المدروس باعتبارها بنية فكرية حكمت مختلف الإنتاجات الثقافية التي عالجتها الأبحاث التاريخية والأنثروبولوجية والحضارية. إن تراكم الأبحاث التي اعتنت بخصائص المراحل الحضارية المختلفة التي عاشتها الجماعات

الشعبية لأسباب تاريخية. ظلت هذه الممارسة قائمة بقوة في المجتمع الجزائري إلى غاية منتصف القرن العشرين. اعتراها بعد ذلك بعض الضعف بسبب سيطرة الألب النخبوي بالفرنسية والعربية على المجال الإعلامي والثقافي والتعليمي. أما الحركة الشعرية بالعامية عندها فهي ضعيفة ولم ترق بعد لمستوى الشعر النبطي في الخليج أو الشعر العامي المصري، من حيث الكمية ومن حيث التنوع الشكلي. هناك بعض المحاولات الاستثنائية ذات القيمة الفنية مثل أشعار مأمون حمداوي وفوزية لارادي.

ج8: كنتي خرجت بهذه الفكرة: الدكتور بورليو يفضل الكتابة بهوء وبوعي، لذلك لا يمارس حضوره الإعلامي إلا نادرا -نعرف لك حوارا وحيدا مع جريدة صوت الأحرار- رغم الحضور الدائم في المحافل العلمية والثقافية والأدبية داخل الجزائر وخارجها.

ج8: ليس لي إجابة على هذا السؤال لأنه يفترض بالنسبة لأي نشاط فني أو ثقافي أن يتبناه إليه الإعلام، وأنا شخصيا لست ممن يسعى بنفسه لمثل هذه الحوارات. كما أعرف أن الصحافة الجزائرية تنصف بضعف المتابعات الثقافية والأدبية، بسبب عدم حرصها على توظيف أو بالأحرى تكوين صحفيين أكفاء

ج7: مازال الوسط النخبوي في البلاد العربية رافضا لحضور الألب الشعبي، وما يبدو من انفتاح بعض الأوساط لا يخلو من انتقائية لأن الشعر النبطي في الخليج المحتفى به هو شعر نخوي بالعامية لا يختلف عن الشعر العامي المصري مثلا والذي يجد اهتماما من طرف الناشرين والقراء والنخبة الثقافية عموما وهو ينتمي للثقافة النخبوية أكثر مما ينتمي للثقافة الشعبية، تجمعه بها استعمال اللهجة العامية فقط. أما الإنتاج الشعبي الحقيقي فهو لا يزال مهما إلى درجة كبيرة. وقد تم إدراج دراسته في عدد محدود جدا من البلدان العربية مثل مصر والجزائر، وقد يستلزم إلى حد ما في بعض البلدان العربية في ألقام علم الاجتماع أو الحضارة. ولكنه لا زال مستبعدا من البحث الأكاديمي في العديد من البلدان العربية. فالمسألة سياسية إذ أن الشعوب ظلت مستبعدة عن ممارسة السلطة في مختلف البلاد العربية، وبالتالي سيظل الاهتمام بالإنتاج الثقافي للنخبوي هو السائد، ويعتبر غيره من سقط المتاع، فاقدا للقيمة الفنية والأدبية! في الجزائر نجد أن ما سمي بالشعر الملحون فرض نفسه منذ قرون في الوسط الثقافي الشعبي، وعدد من شعرائه كانوا ينتمون للنخب الثقافية التقليدية غير أنهم التحموا بالثقافة

تساعدني على تحليل النص الأدبي الشعبي وتتعامل معه تعاملًا مميزًا يسمح بتقييمه والتعرف على قيمه الرمزية. هذا لم يمنني من العناية ببعض التيارات المنهجية الأخرى التي حاولت أن أستمعها مثل الدرس الأنثروبولوجي والتحليل النفسي والتداولية. اعتبرها جميعًا مداخل وأدوات منهجية لتحليل النصوص المردية بمراعاة القيمة التي تبرزها أكثر، أو نريد أن نركز عليها ونكشف عن أهميتها.

س10: ما الذي قلتمته الممارسة السيميائية من نتائج وأعمال في الجزائر. بمعنى آخر هل استطاعت الدراسات السيميائية في الجزائر أن تؤسس مشروعًا نقديًا راسخًا. وهل استطاع النقاد السيميائي أن يصوغ وجهات نظر عملية جادة في هذا الاتجاه. وهل الدكتور بورايو راض على ما يقدمه من دراسات وأبحاث ومقالات سيميائية.

ج10: ولجت السيميائيات الدرس الأدبي في نهاية القرن الماضي (في التسعينيات) عن طريق إدراجها في البرامج الدراسية في أقسام اللغة العربية وآدابها، وسجل الطلبة منذئذ أبحاثًا يطبقون فيها منهجيتها في التحليل، وظهرت بعض الأعمال مثل دراسات رشيد بن مالك وسعيد بوطاجين ولحمد يوسف التي كان لها

في هذا المجال. ولعل الأمر يعود أيضًا إلى أن نشاطي موجه بالدرجة الأولى لطلبة اللغة العربية وآدابها، بينما تهتم الصحافة أكثر بما هو موجه للقارئ العام.

س9: المنهج السيميائي عند بورايو مسئله يبدو هكذا- منهجية يطبقها حاليًا ويضيء من خلالها النص الأدبي عموماً والنص الشعبي خصوصاً. هل يعني ذلك أن السيميائية هي قناعة منهجية لا يبرحها إلى مناهج أخرى؟

ج9: لقد اعتكيت منذ بداية نشاطي الأدبي بالشكلانية والبنوية والسيميائية، وهي جميعاً تيارات منهجية تتربط فيما بينها لتكون رؤية للنص تراعي بصفة أساسية طبيعة بناء قيمه الرمزية وتتحو نحو علمنة الدراسة الأدبية وجعلها ممارسة مقعدة ومنطقية، وتولي أهمية كبيرة للبعد اللغوي في التظاهرة الأدبية. ومما حفزني على مثل هذه العناية تطور الدراسات السردية في هذا المجال خلال النصف الثاني من القرن الماضي، وكنت قد تخصصت منذ السبعينيات من القرن العشرين في تحليل النص المردي الشعبي أو بعض الكتابات القصصية والروائية. توفر هذه التيارات المنهجية بالنسبة لي أدوات منهجية أعمل على تبليغها للطلبة لكي يستفيدوا منها في إنجاز أبحاثهم، كما

الأدبية. لقد اكتفينا بنقل مبادئ السيميائيات وحولنا تقديم بعض التطبيقات غير أن مساعدتنا تظل ذات أهداف تعريفية وتعليمية بحتة، تنقصها الروح الإبداعية، وتحتاج السيميائيات إلى تمثيل أكثر ومعرفة أوسع بأسسها الفكرية وخلفياتها المعرفية ومختلف تياراتها المطبقة في العالم، وتطورها عندما مرهون بتطور البحث العلمي والدرس الأدبي، هذا الأخير الذي توسع من حيث الكم ويحتاج عناية أكثر من حيث الحرص على النوعية. هناك تيارات بحثية أدبية أخرى تحتاج بدورها إلى العناية مثل التداولية ولسانيات الخطاب والأسلوبية والبعد الثقافي الخ...

س11: هناك أسماء كثيرة تخوض الآن غمار النقد السيميائي. هل استطاع النقاد السيميائي في الجزائر أن يقدم رؤية خاصة ضمن حركة النقد السيميائي في الوطن العربي. وهل هناك تجارب معينة يراها بورايو تحمل نضجا وكفاءة ورؤية منهجية قادرة على إرساء حركة النقد السيميائي في الجزائر ثم في الوطن العربي. مع علمي التكبير بأن وجودكم في المنابر العربية دائما وجود ذكي وقوي وديق؟

ج11: لعل أهم تيار ترسخ في دوائر البحث الأدبي عندما تمثل في تيار السيميائيات

أثر في نشرها والعناية بها، وأصبحت الآن أمر ثابت في النشاط الدراسي، الأدبي، فاقمت نه منقبات في عناية وسطيف وبسكرة والعاصمة خلال العقدين الأخيرين. حاولت مع زملائي ترسيخها في البحث الأدبي للحاق بركب الدرس الأدبي في المغرب وتونس على الأقل، وقد نجحنا إلى حد ما في هذا المسعى، رغم تجاوز طموحاتنا الحد الذي بلغته حاليا في الوسط الأدبي. كانت هناك مقاومة شديدة خاضها ضئنا المحافظون الذين يعتمدون في دروسهم الأدبي على الانطباع ومعالجة المضامين بطريقة غير منهجية، فشككوا في قيمتها واعتبروها أدوات مستوردة لا تصلح لمعالجة النص الأدبي العربي، نفي أن الإصرار والعمل الجاد مكن من تجاوز مرحلة التشكيك الأولى، وأصبحت السيميائيات تلقى العناية في مختلف أقسام الدراسة الأدبية في الجامعة الجزائرية سواء من طرف الأساتذة أو الطلبة. وما نعيه حاليا بخصوص المرحلة التي بلغتها هذه العناية أنها ظلت عند عتبة السيميائيات منشغلة بالمدخل مكرسة للمرحلة الأولى من تطور البحث السيميائي، متوقفة عند بعض تياراتها دون الأخرى، في الوقت الذي نجدها قد عرفت تطورا كبيرا في البلاد الأخرى من حيث المفاهيم ومعالجة القضايا

للتطورات الحديثة للدرس اللساني في النصف الأول من القرن العشرين. وقد استندت السيميائيات البورسية على المنطق الرياضي وحاولت رسم خطاطة للتكليل عبر تحولات العلاقة مدلول/دال. يجمع بين مختلف التيارات السيميائية العناية بالقيم الرمزية في الثقافة والأدب واللغة.

س13: جرت العادة أن يجتمع السيميائيون الجزائريون في عناية من خلال عبد المجيد حنون والطاهر روائية وأحمد شريط. وغيرهم، لكنكم اجتمعتم ضمن ملتقى بالعاصمة بالشرافة هذه السنة تحت إشراف الدكتور رشيد بن مالك. هل حقق الملتقى ثمرة معينة وهل كنتم راضين على الأداء العلمي والثقافي للملتقى؟

ج13: لقد اجتمعنا أول مرة في عناية ثم في سطيف وفي ملتقيات بسكرة، كما التقينا هذه السنة بالشرافة في الملتقى الذي نظمته مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية (الموجود ببوزريعة). صدرت أعداد خاصة لهذه الملتقيات وقد ظلت معتمدة من طرف الطلبة والباحثين، وخاصة العدد الأول من مجلة السيميائية التي أصدرها الأستاذ عبد المجيد حنون، والتي مثلت بداية توسع الممارسة السيميائية في الدرس الأدبي. كان الغرض من

التشكالية وبمثله بامتياز رشيد بن مالك وسعيد بوطاجين في الجزائر وسعيد بن كراد في المغرب. أما التيارات الأخرى فهي حديثة المنشأ ويمكن الحديث عن سيميائيات بورس التي اجتهد في تقديمها والتعريف بها أحمد يوسف وأمين بلعلي، وتيار السيميائيات التأويلية التي اعتنى بها أيضا كل من أحمد يوسف والسعيد بوطاجين. هناك أسماء أخرى ومن بينها مجموعة من الشباب الدارسين بضيق المجال عن ذكرهم جميعا هنا. مثل هذه الجهود يمكن أن تكون قاعدة لتطوير سيميائيات في الجزائر، والتي يجب ألا تعزل عن الجهود الأخرى الجارية في العالم العربي عموما وفي البلدان المغاربية على الخصوص.

س12: السيميائية بوصفها منهجا هل تكف من النص - عند حدود معينة، وهل تتداخل على نحو من التكامل أو التفاعل مع المناهج الأخرى؟

ج12: تقوم السيميائيات بتعيين شكل المحتوى، أي تعالج طريقة انتظام المعنى أو شكله عبر قنوات تواصلية محددة في مختلف مستويات النص. وتستند السيميائيات التشكلية في تحديدها للمعنى على الدلالات البنوية. ولها علاقة وطيدة بالجهود التي بذلت في الدرس التشكلي للأدب وهو درس تمخضت عنه

محدودة، وعدد المهتمين بالمنهج محدود نظراً لصعوبة تعلمه بسبب استناده على معطيات لها صلة بالمنطق الرياضي واللسانيات وعلم الدلالة وهي علوم ليس من السهل الاستفادة منها، لهذا نجد أحياناً مقاومة شرسة من طرف عدد من المعنيين بدراسة الأدب الذين يرومون السهولة والمعالجة المبينة على الذوق والاتطباع.

لأعمال غريماص قيمتها من حيث كونها رائدة لتيار مدرسة باريس الشكلانية، على صعيدي التنظير والتطبيق، ولا زال بريق أعماله مسيطراً على الدراسات السيميائية، غير أن هناك آخرين تجاوزوا منطلقاته وارتكوا مبادئ لم يكن من المتيسر ارتدادها من طرف غريماص مثل سيمياء العواطف¹⁵، وسيمياء الصورة الخ... أما بالنسبة لي يمثل غريماص نموذجاً للباحث العلماني الذي كرس حياته لوضع آليات التحليل السيميائي الشكلاني، ونبه إلى الطبيعة البنائية التي تشغلها السيميائيات في علاقتها بمختلف العلوم الاجتماعية.

س15: كثيراً ما يرتبك النقاد في التعامل مع المصطلحين سيميائية وسيميولوجيا؟ إلى ماذا يرجع ذلك؟

ج15: استخدمت الدراسات السيميائية المصطلحين معاً، ويميل الباحثون إلى استعمال

هذه اللقاءات تطوير البحث السيميائي ومعرفة منجزاته، وكانت محاولة تأسيس رابطة في سطيف، لم تنجح لأسباب إدارية (لم يتمكن من الحصول على رخصة من وزارة الداخلية). أصدر الأستاذ أحمد يوسف مجلة السيميائيات الناطقة باسم مخبر السيميائيات بجامعة وهران، وهناك الآن محاولة يتم التحضير لها في بنغازي بليليا من طرف مختبر السيميائيات لتحقيق رابطة عربية للسيميائيات. وسوف يلتقي عدد من السيميائيين في ملتقى علمي وسيعمل فيه عن قيام رابطة للسيميائيين العرب، بالنسبة لملتقى الشارقة اجتمع فيه عدد كبير من الباحثين من الجزائر وفلسطين والمغرب وتونس. كان فرصة هامة لمعرفة الوضعية الحالية للدراسات السيميائية والتعرف على الفاعلين في المجال، وكانت بالنسبة لي فرصة ذهبية للتعرف خاصة على الباحث سعيد بن كراد الذي وجدته يقاسمني كثيراً من الأفكار التقييمية المتعلقة بوضعية البحث السيميائي في البلدان العربية وأفاقه.

س14: أين يتجه البحث/النقد السيميائي حالياً. هل مازال غريماص يغري بورايو.

ج14: الدراسات السيميائية أقرب إلى مفهوم 'بحث الأدبي منها' إلى النقد. لقد انفتح الوسط الأكاديمي على هذه المنهجية، غير أن النتائج

تخصيتهم ويموافهم وعلمهم التكويني والتوجيهي، ولم يخلقوا كثيرا من الكتابات من أمثال عبد الحميد بن باديس.

س18: في المرحلة الأخيرة تجلت الدراسات السيميائية المغاربية وكأنها نبذة مغربية تونسية. ماهي ملاحظتكم في هذا الشأن؟

ج18: اهتم الجزائريون بالتدريس والتكوين وحضور الملتقيات أكثر مما اعتنوا بالكتابة بسبب انعدام وجود المجالات المتخصصة وفقدان وسائل النشر، مما جعل إنتاجهم يبدو محدودا بالقياس لما أنتجه زملاؤهم المغاربة والكولونيون.

س19: ارتباط الدكتور بورايو بالناقد السيميائي الجزائري رشيد بن مالك بارز على أكثر من صعيد وهو ارتباط يتجاوز العلاقات العلمية والنقدية والأدبية، إلى العلاقات الحميمة. هل تساهم هذه العلاقة في تشكيل رؤية ما تشغل بال الناقدين الكبيرين؟

ج19: كانت بداية علاقتي برشيد بن مالك في بداية الثمانينيات لما درسته في جامعة تلمسان وأشركته معي في لجنة النشاط الثقافي التي أنشأناها وقتئذ في نفس الجامعة. وقد اشكت أواخر هذه العلاقة لما عملنا معا في

مصطلح السيميولوجيا للدلالة على تاريخ العلم ومبادئه النظرية وروافده في العلوم الأخرى. أما السيميائيات أو السيمياء فتستعمل للدلالة على الحقول التطبيقية.

س16: طالما فكرتم رفقة عدد من السيميائيين في الجزائر في استحداث رابطة تجمع السيميائيين في مشروع نقدي واحد، هل حصل ذلك. وما هي الخطوط الأساسية المستقبلية لهذا المشروع.

ج16: المحاولات السابقة لم تصل إلى نتيجة ملموسة. هناك اجتماع في مدينة بنغازي في نهاية شهر جوان ويحضر الآن لمشروع جمعية مغاربية أو عربية للسيميائيين.

س17: اسم الدكتور عبد الحميد بورايو شائع أكثر من كتابته. هل يرجع ذلك إلى حضوركم المكثف المتواصل في المنابر النقدية الأكاديمية الثقافية. إلى ماذا يرجع ذلك؟

ج17: ظروف عملنا في الجامعة الجزائرية الحديثة النشأة في فترة التأسيس للمراكز الجامعية ولأقسام الأدب تركتنا نهتم أكثر بالجانب العملي المتمثل في التدريس وتكوين الطلبة والتوجيه، ولم نسمح لنا كثيرا بالتأليف وممارسة الكتابة، وهو ما ينكرنا بأسلافا مؤسسي حركة النهضة المتمثلة في جمعية العلماء المسلمين الذين أقرروا بحضور

ذاتي. أعرف جيدا أن ما يثلثه من نشاط وجهته بصفة أساسية للوسط الجامعي من خلال الدروس والترجمات والمناقشات والإشراف. أما الأداء النقدي فليست برأى عن نفسي، بسبب ما اعتزى المحيط الأدبي عندما من فقدان للوسائط الثقافية المنتظمة وانعدام وجود تقاليد تعامل مناسبة بين الوسط الثقافي والكتاب، خاصة في مجال النشر والندوات الخ.. لقد بذل جميع من ذكرتهم جهدا كبيرا في تحقيق نقلة نوعية للدراسة العلمية للأدب وربط قنوات التواصل مع البلاد المغاربية والعربية وتحسين مستوى الدرس الأدبي، ولعله جيل مؤسس بذل جهدا كبيرا في تكوين الطلبة وفي نقل المعارف الأكاديمية الحديثة والانخراط فيها، غير أنه لم يتمكن من تحقيق تراكم في الأفكار، ولم يجد الوقت للتفرغ للكتابة والنشر بصفة منتظمة وغزيرة مثلما هو الحال بالنسبة لبعض البلاد العربية الأخرى.

س21: ظهور النقاد السيميائيين صار طويلا. لكن الحصلة العلمية لا تزال خجولة. وغير قادرة على فرض ثقافة منهجية سيميائية إلى درجة أن الحديث عند البعض مثل الحديث عن أفكار غير واقعية (خرافية، رياضيات، ميتافيزيقية ... الخ).

معهد الثقافة الشعبية بنص الجامعة خلال النصف الأول من التسعينيات، وحاولنا بأن نقوم ببعض الترجمات المشتركة، وكنا نتباحث في مسائل المصطلحات. وقد جاء إلى العاصمة ليدبر مركز البحث العلمي والتقني لتطوير اللغة العربية، فكانت مناسبة لتواصل تعاوننا، وأنا حاليا عضو المجلس العلمي للمركز ورئيس مجلة بحوث سيميائية التي يصدرها المركز ومخبر العادات والتقاليد الشعبية بجامعة تلمسان، والتي يصدرها تحت مسؤوليته باعتباره مدير المركز والمخبر.

س20: في الحقيقة يمثل بورايو عبد الحميد ذلك المستوى العالي المؤسس في الساحة النقدية وهو أحد أقطاب النقد البارزين في الجزائر إلى جانب عبد الملك مرتاض، رشيد بن مالك، الطاهر رواينية، أحمد يوسف، سعيد بوطاجين، عبد المجيد حنون... هل استطاع بورايو الوصول إلى خلاصة نقدية في الحقل السيميائي ضمن هذا النشاط السيميائي الكبير على ما فيه من أسئلة معقدة، وغير واقعية أحيانا-.

ج20: بالنسبة لقيمة ما تمكنت من تقديمه في الساحة الثقافية والنقدية أترك الحكم عليه لأخريين، فمن التصعوبة يمكن أن أحكم على

س22: سعيد بن كراد، ورشيد بن مالك
يشاركان معكم في معالجة الخطاب السردى
سيمبلياً. هل يفكر بورايو في إنجاز موسوعة
للمصطلحات السيميائية المرتبطة بالأدب
الشعبى؟ والأدب بشكل عام..

ج22: فكرة جيدة، تحتاج إلى عمل جماعى
ووقت كاف وثقافة جزئى، وهى من بين
المشاريع التى إذا ما لم نستطع نحن تحقيقها
تبقى موكولة لطلبتنا للقيام بها.

س23: السيميائية صارت سيميائيات. هل
يضغط الدكتور بورايو عند نقطة/ وجهة نظر
محددة؟

ج23: لعل السيميائيات الشكلانية أو
الغريماصية (مدرسة باريس)، هى التيار الذى
تجذرت ممارسته فى البلدان المغاربية، ويأتى
كل من سعيد بن كراد ورشيد بن مالك على
رأس المتخصصين فيه. أما بقية التيارات فتجد
بدورها صدقاً عند كثير من الأساتذة من أمثال
سعيد بوطاجين وأحمد يوسف والطاهر روابينة
وأمنية بلطى، وغيرهم، وأقصد هنا سيميائيات
بورس وفلنتاني وأمبرتو إيكو، ولاتك أن نمو مثل
هذه التيارات سوف يغني المعالجات السيميائية.

ج21: لقد أصبح المنهج السيميائى جزءاً من
مشهد الدرس الأدبى فى الوسط الجامعى
بالتجائر، واستغرق التعريف به وتجريب
طرقه فى التحليل السردى -خاصة- وقتاً
طويلاً، وأن الألوان للمراجعة ومتابعة
تصورات الحاصلة فيه فى مختلف بلاد العالم،
وتصنيفه على مختلف الإنتاجات الثقافية بشيء
من الإبداع والتحرر من القوالب الجاهزة،
ومحاولة التقرب من مختلف تياراته، وللتعمق
فى معرفة أبعاده الفكرية وخلفياته المعرفية،
وترجمة منجزاته إلى اللغة العربية. أما قضية
صعوبته أو إغفاله فى استعمالات المنطق
والعلاقات الرياضية والتجريدية، أعند أن
الأمر يتعلق بمرتكزاته المنهجية التى لابد من
معرفة والاقتراب منها وهى متعلقة أساساً
بعلوم اللسان الحديثة وبالمنطق الرياضى، ولا
يمكن أن يجرّد منها، وكل من يريد أن يرتاد
مجالات علمية عليه بالتسلح بأدواته. أما الركون
إلى السهولة والحديث عن مضامين الأعمال
الأدبية بطريقة غير منهجية بالاعتماد على
لائطبعات والفتاملات الذاتية غير المرتكزة
على ثقافة مناسبة أصبح الآن لا يقنع أحداً
ويجب تجاوزه.

باب القصة

أخرون في شرح

محمود الرازي

محمود الرازي

أبي عبد الله

مسير عبد الله

محمود عبد الله

برنس الأندلس

أقاصيص

نعاس

أرض الله

لعبة الإقنعة

الحافة

المشاء

حدث في العرين

أ. حورية بوشريخة

1- المحسور

جلس في القاعة، وأحاط به الحاضرون،
وانتظر صاحبيه أن يأتيا، بعض الدقائق مرت،
واجتمع الشمل فبدأ كلامه الحماسي وخطابه
الناري: "نحن يا أعزاء وسط غابة، ينبغي أن
نحدد فيها لنواجه هذه الذئاب المفترسة،
لنقضي على كل هذه المؤامرات التي تحاك
ضدنا، ونحن غافلين عنها، ألم تلاحظوا أن
الأموال المخصصة لنا نحن العمال، تقسم فيها
بينهم فيستمتعون بها في أغراضهم الخاصة..."
وأخذ يذكر أرقاماً وحالات، لا أدري من أين
جاء بها، وكنت جالسة، وعيناي نصف مغمضتين
من شدة أرقى، ولم أكن أولي أقواله أي
اهتمام، بينما كان الكل فاغراً فاه، يتبع كلامه
كلمة كلمة، ولم أستفق من كسلي وخمولي إلا
على عباراته الأخيرة التي أعلن فيها أن يوم
السبت سيكون بداية الإضراب للضغط على
أولى الأمور حتى نفتك منهم بعض حقوقنا. وجاء
السبت، فالتحقت بعملتي كالمعتاد، فلم أكن مع
المضربين ولم يتفطن إلي أحد، وأعماهم
حماسهم عن رؤية حقيقة مشاعري نحو هذا
الزخم وهذه الفوضى اللذين لا تطيقها نفسي
المرهقة، وبعد الإضراب علم القاضي والداني

بخروجي عن صفتهم وانفرادي في خط خاص
بي وحدي فثارت ثلثتهم، كأنهم دخلوا ناراً لم
أدخلها معهم أو أصابهم قحط، خرجت منه
سائلة، فاقسموا بأغلظ الأيمان أنهم لن يضربوا
بعد اليوم إلا إذا شاهدوني أسير باعترال في
طريقهم، فحدقت إلى وجهي في المرأة وقلت:
ألك أهمية أكبر من هيجان البحر؟ أنت مثلهم
الأعلى إلى هذه الدرجة القصوى؟ ومن
تكونين لتؤثري فيهم كل هذا الأثر البالغ؟"
ورميت المرأة على الأرض فانكسرت وتحولت
إلى منات من الشظايا، وانكسر معها وجهي
الصافي، المشرق، فتحول كل من حولي إلى
أعداء. إذا صعدت، صدعوا، وإذا نزلت، هزلوا
بالنزول، وإن ضحكت، شقوا ضحكاً، ولو
قطعت، عبت جباههم، وأضحوا يتساءلون عن
وجهتي إذا مشيت، وعن عواظي لمن أسلمها.
من أحب؟ ومن أكره، وهل أنا هالمة في بحر
العشق مع رجل ما... وما أظن أن تصبح محور
الدائرة، تلتقي عندك كل النقاط!

وجلس الرجل من جديد في اجتماع
حماسي آخر، وأحاط به عدد أنقص من العدد
السابق وقال: "يا إخواني! رأيتمهم كيف
يسخرون منا؟ وكيف لم تعط لنا حقوقنا التي

غدوت أراه غولا أسطوريا، لا هم له سوى تنقيص عيشي في كل مكان. إنني لطالما أطعمته من جيبي، عله يتعود على الأكل الطبيعي، و يصبح إنسانا عاديا، فذهبت به إلى المطاعم التي تحتوى على أطباق لذيدة، وكان يأكل بنهم، لكنه حين ينهي، يكشر عن أسنانه السوداء، ويتمتم بكلمات غامضة، ويأتي بحركات تقول، إنه لن يكف عن مطاردتي، إلا إذا التهمني أنا. لقد حاولت ذات مرة أن ألبس إلى أصدقائه الأقزام، الذين يسامروهم ولاطفهم، و يحبههم كثيرا، راجية أن يساعدوني على نفيه عن الركن خلفي، لكنهم فتحوا أفواههم عاليا، وهرعوا إلي يبعون الانقضاض علي، ففرت فزعة إلى أن أضحت المسافة بيني وبينهم بعيدة، فاستدرت لأراهم، كان منظرهم مربعا، وكانوا يصرخون صراخ الموتى العالدين من قبورهم آسفين على عدم تمكنهم من القبض علي، فحمدت الله على سلامتي و قلت في نفسي: قزم واحد ولا كل هذه الأقزام و لكنني مللت، وخوت حياتي من كل معنى، فشئى محاولات الهرب باءت بالفشل، والمزعج في ذلك أنه رياضي، متعود على الماراطون، فإذا ما ركضت فارة، ألفتته أمامي، وقد سبق خطواتي بأعمال. فكرت في حيلة أخرى تنقذني منه، فعرضت عليه أن يرى لحوماً أخرى، قد يشتهيها، فربما يمكنه أصحابها منها، أو أنها سهلة المنال. وعرضت عليه ذات مرة أن يلجأ إلى العشق،

وعدونا بها. إنهم لن ينفذوا هذا الوعد إلا إذا ضغطنا عليهم ضغطا آخر عبر إضراب، يعلمون من خلاله أننا لن نتنازل عن حقوقنا، وأننا مصرين على افتكاكها مهما كان الثمن غاليا..." وشاهدت الكثير من الوجوه تحديق في بحق، ولم يكونوا يتتبعون ما كان يقوله الرجل الحماسي، إنما كانت عيونهم مسمرة علي تتقي حركاتي وسكناتي، فصبرت على هذا الضغط، وهذه المحاصرة حتى جاء الرجل إلى نهاية خطابه حين قال: "سيكون الإضراب هذه المرة ثلاثة أيام فقط، حتى نرى رد فعل المسؤولين علينا"

فلم يلفت الحاضرون إلى كلامه، بل ركزوا نظراتهم علي، وأنا أغادر القاعة، و في اليوم الموالي، وهو موعد الإضراب، كان الرجل الحماسي يرغي ويزيد ويدعو إلى الشجاعة ورباطة الجأش، وأن الحق لا يضيع مادام وراءه طالب، ولم تصغ إليه سوى حيطان المؤسسة، لأن الجميع كانوا يعملون.

2- المطاردة

جلست القرفصاء على أرض إسفلتها أسود، واضعة يدي على خدي، أفكر في ذلك القزم الذي يلاحقني في كل صوب. لقد أرعيني، وأتسبي. ولم أجد حيلة تمكنني من إبعاده عني. إنه قزم أسمر اللون، من أكلي اللحوم البشرية، يبغى الانقضاض علي، و تصفية حساباته معي، بالتهامي ربما في مضفة واحدة. لقد

يسترق النظر إليها بين الفينة والفينة، غير مصدق أنها باتت زوجة له شرعا، فلعلها تبعها خلسة، وهي تجوب الشارع قاصدة مدرستها، ثم رآها

وهي تكبر و تقدو عروس الزمان البديعة، بينما كان هو في الخامسة والخمسين عمرا، لم تتجاوز هي العشرين سنا. اقترب منها داخل السيارة، وهمس في أذنها أنه يود قضاء ليلة الزفاف في السوفيتال، لأنها هدية بعض أصدقائه بأن دفعوا له ثمن المبيت هناك و التقاط الصور في جو بهيج، فاومات إليه أن يفعل ما يشاء وأن الأمر كله بيده، ففرح، غير أنه لاحظ مسحة الحزن التي تكسو عينها، فأيقن أنها خائفة من ليلة العمر، شأن كل بنت تنتابها الوسواس،

وسكنها الحب إزاء ليلة تتحول فيها من مجرد فتاة جاهلة كل الجهل في أمور الجنس إلى عارفة بذلك كل المعرفة، فسرد داخله وعرف أنه سيكون أسعد رجل على وجه البسيطة، فأخذ عروسه من يدها إلى داخل الفندق، وفي قاعة خاصة بالعرسان، وجدا نفسيهما وسط عدد من الأزواج. تناولوا العشاء في جو رومسي شاعري فالطاولات مزينة بالورود، والضوء خافت، وكل عريس يهمس عروسه بكلمات أشهى من العسل الصافي. وبعد العشاء، أعدت لهم قاعة خاصة، اصطف فيها كل العرسان، وبدأت الموسيقى العذبة وأخذ الكل في رقص بديع، ملؤه الفرح والنشوة، وراح المصورون يلتقطون صورا تذكارية بسيطة

والجنس، والنساء ويدع عمله الماراطوني خلفي، فصرخ مزيذا، حتى خلت أن القيامة ستقوم، وأنه آخر عهدي بالدنيا، فكففت عن كل محاولاتني اليافسة معه، ولكنني أقسمت بأنني سأكون نقطة للفاية حتى لا يلهمني في رمشة عين، وأغدوا في خبركان.

و نظرت إلى الإسفلت الأسود الذي أجلس عليه، وتساءلت عن سبب سواده، فقد يكون جزءا من القزم، وقد تتحول هذه الأرض إلى أسنان القزم السوداء، لتنقض علي هي الأخرى. وبينما كنت غارقة، أروح وأجيء مع أمواج عاتية من ذلك التفكير، جاءني. وقف أمامي. وضعت يدي داخل جيوبي. ليس معي فلما. حدثت فيه، فأدركت أنها نهايتي. نهضت ولبت الأدبار قليلا إلى الخلف، فرأيت البحر أمامي، ورأيت والي. إني لست موسى لينقده الرب من فرعون، ولست طارق بن زياد الذي ضاعت سفنه حرقا، فواجه الأعداء ومع هذا فينبغي التصرف السريع وأثفيت الحل أمامي. ينبغي الابتعاد، يجب ألا أقع، وضعت رجلي في الماء و خطوت نحو البحر متابعة مسيرتي إلى الأمام، إلى الأمام، إلى اللانهاية.

3- المفاجأة

ودعا الجمع الفقير من المدعوين، وركبا سيارة فخمة، مرصعة بالورود المختلفة. كانت كالأميرة تختال في زياها الأبيض وماكياجها وتوسيتها الحضاريتين يزيدها سحرا، فكان هو

وأخرى خاصة بجهاز الفيديو عبر كاميرات حديثة، وفي تمام الساعة الواحدة ليلا، أخذ كمال عروسه وصعدا إلى حجرتهما، فجلست على السرير، ودخل هو غرفة الاستحمام فلبس ثياب النوم، بعد أن اغتسل و أزال عنه آثار التعب، وعاد فالتقى ليلي جالسة مكانها لا تتحرك كالصخر، فقبلها وضما إليه، ولكنها ظلت جامدة دون أن تبدو عليها علامة من علامات السعادة، فحبدها إليه وربت على كتفها، مؤكدا لها أن الأمر سيكون سهلا جدا. لكنها ترجته أن يؤجل ذلك إلى الغد، وأنها متعبة جدا، وانكمشت بجانبه وأغمضت عينها، فاشعل هو سيجارة، واتهم أنفاسا منها بنهم، و قال في نفسه: فلأدعها تنام "وإن غدا لناظره قريب"، ثم استلقى بجانبها و نام من شدة تعب ذلك النهار السعيد.

وفي اليوم الموالي، استفاق من نومه، ليجد ليلي جالسة، ووجهها مستد على ركبتيها، وهي غارقة في تفكير عميق، فاعتدل في جلوسه وقبلها، ثم قام ليغتسل، وطلب فطورا داخل الغرفة، فجيء إليه به وبعد تناولهما له، أخذ يد عروسه بين يديه وبدأ يفهمها أن العملية سهلة، وأن عليها أن تثق به كل الثقة لأنه لن يؤذيها أبدا، وأخذ يداعبها لكنها سحب يدها بلطف، واستدارت برأسها نحو النافذة، كأنها تحاول

الهروب إلى عالم آخر، حتى لا تصطدم بعالم الواقع الذي ينتظرها، فحيره أمرها، وتأكد له أن ليلي لم ترجلا كل حياتها، فترع بعض ثيابها واقترب منها، وأخذ يلامسها فأشاحت عنه بوجهها، وابتعدت بحركة خفيفة، لكنه حاول لأن يجردها من ثيابها، فقاومته بشدة، وأيقن أنها ترفض أن تعطيه حقه، وأنها مسألة عناد، فأصر على موقفه منها، وأن يضاجعها عنوة. لقد فعل، وليته ما فعل. وأراد أن تتحرك. أن تتلوى. أن تتألم. أن تصرخ متوجعة كما تفعل العزباء العذراء التي لم يمتصها رجل. لكنها ظلت صامتا صمت الأموات. فقام من مكانه وجلس بعيدا، ثم نهض، وضرب الحائط بقبضته، وصرخ في وجهها: "من كان حبيبك الأول؟ من عشقته، وسلمته وردة وجهك؟ من هو هذا السعيد الذي لم يوقع ملك عدا، فكنت له دون علمنا؟ ولماذا رضيت بي بعلا، وأنا أكبرك بكل هذه السنين..." أسئلة كثيرة أطلقها كمال من فمه دون تمييز، دون وعي، وقد جحظ قلبه، ونزلت من عينيه دمعتان رغما عنه، واستدار إلى فتاته، ورمى كلمة الطلاق كما ترمى الفضلات على صاحبها، وخرج من الفندق لا يلوى على شيء، ونظر إلى السماء فألفاها قد أصبحت أضيق من عين إبرة، ولعن لحظة عشق فيها شكلا جميلا.

باب القصة

نصوص قصصية عربية

اخترنا في هذا الملف البسيط تقديم صورة عن بعض الأسماء القصصية العربية مشرقاً ومغرباً المتواجدة في الوطن العربي ، ونأمل أن تكون هذه الإطلالة على تواجدها نقطة مضيئة للقارئ العربي كي يأخذ نظرة خفيفة عن واقع القصة في العالم العربي .

رئيس التحرير ع. سنقوقة

لغاس

محمود الربيعاوي/الأردن

وكما هو برنامج كل صباح في نحو الثامنة، فقد دلف إلى الحمام وتأخرا كعادته وقد سارر نفسه هناك، بأنها ليست الوظيفة التي تجعل نفسه مظلمة، فهناك "أشياء" أخرى، لكن طبعه الكتوم منعه حتى من البوح لنفسه بتلك "الأشياء".

ثم اغتسل، وأدى الواجب الثقيل بحلاقة ذهنه وتعطر وارتندي لهذا اليوم السبت ملابس غير التي ارتداها طيلة الأسبوع الذي مضى، واقبل على وجبة الفطور البسيطة بشهية، فقد بدأ ينشط تحت ضغط الوقت القصير المتبقي، واستعداداً للمغادرة

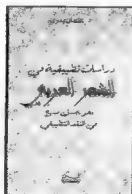
استيقظ سليمان بصعوبة بالغة، كما في كل صباح على نداءات زوجته له، وبدت عليه كما في كل يوم، علامات الدهول والحرق، لكونه مضطراً مرة أخرى للاستيقاظ. ومع ذلك فقد منحه النهار الذي ملأ الغرفة، الشعور بقدر من الرغبة في الحياة والتصالح مع نفسه، بما في ذلك مع الوظيفة. لقد مضى عليه في عمله أزيد من عشرين سنة، دون أن يبدل هذا الزمن الطويل، من إحساسه بالانفصال عن وظيفته كمسؤول إداري في البلدية متوسط الدرجة، لا تنقصه المهابة والاحترام.

والآن وبعد مضي قرابة سنة على ما حدث، فإنه يعترها وهي تزوره من وقت إلى آخر، في المناسبات التي تخصه وتلك التي تجمعهما.. يعترها شعور بأن النعاس قد غلبه حقاً، والفرق أنه لم يعد عرضة لإلحاحها عليه بالاستيقاظ.

غير أن العدوى بدأت تنتقل إلى الأرملة الأربعمية، التي لم تنجب أبناء والتي سبق لها أن تخلت عن الوظيفة، إذ أخذت تنتابها نوبات مفاجئة من النعاس تثير حيرتها: فهل تقتبط لأن الأمر قد ينتهي بها للذهاب إليه "هناك" وملاقة الرجل الوحيد، الذي عرفته وملا عليها حياتها والتي أمضها الشوق إليه، أم عليها أن تتكدر وتتطير، مخافة أن تفارق الحياة فجأة، مثله، ودون أن يدري؟

جلس قبالة التلفزيون شارد الذهن وخيالات النوم لا تفارق ذهنه، وبدأ في تناول الشاي وتدخين السجارة الأولى، التي يمنعه إغراؤها من الإقلاع عن التدخين، ولم يلبث أن أشعل ثانية، بيد أنها أخذت تحترق ببطء في المنفضة.

زوجته في المطبخ المجاور والمنهمكة آنذاك في غسيل أطباق الفطور، جعلت تحدره بأنه تأخر أكثر من المعتاد، ويحسن به المغادرة قبل أن يشتد زحام حركة السير. ولبضع هنيهات وبخداع مألوف ومتعمد للنفس، فكرت الزوجة أن النعاس غلبه وعاود النوم، رغم أنه لا ينفو عادة إلا على سريره، وذلك قبل أن توقظه صرختها التي ندت عنها، على الحقيقة.



أرض الله

معمود الزبماوي

وحشرات وزواحف بلا عدد، إلى أن فارق بيت الأهل وبستان العائلة، وأنشأ عائلته الخاصة به في شقق سكنية عالية تكثر فيها الأبواب والجدران. وما أن تقدم به العمر، وامكنه لأول مرة وبشق النفس شراء قطعة أرض صغيرة، أصغر بكثير من تلك التي اشتراها أبوه قبل خمسين عاما في في مدينته الأولى (أريحا) فقد استشر وتذكر أنه إنما يتقمص هذه المرة وبصورة من الصور دور أبيه، وبعد أن دار الزمن دورته ولم يكن هناك ابن في السادسة أو حولها ليشهد على تنازع الأدوار وتقلبها إذ أن أصغر أبنائه فارق سن الطفولة.

غير أن الصغير القابع في نفسه، عاود في هذه المناسبة، ترديد سؤاله القديم : فما دام أن الله قد خلق السماء والأرض، وما دام أن السماء لا تباع ولا تشتري، فكيف يصح إذن بيع وشراء أرض الله ؟.

حتى أنه شعر في نفسه، رغم ما في الأمر من غراية شديدة، أنه بإقدامه على فعلته هذه، إنما يرتكب ما يشبه التجديف، إذ يقتطع جزءاً من أرض الله لذاته نفسه. لكنه لم يبع بذلك للبالغ، الذي أفق أنه رجل ملتجئ شديد التدوين، يؤمن بأن الحلال بين والحرام بين.

حين تنأى إلى سمع الصغير، صوت أبيه وهو يجادل تاجراً كبيراً لشراء قطعة أرض من هذا الأخير، فإن الصغير ابن السادسة، لم يدرك ما سمع، بل إنه لم يصدق. لم يتخيل الأمر كدعاية، فقد كان التاجر متجهماً، والأب جادا جدا. على أن ذلك لم يضع حداً لدهشة الصغير، فكيف للأرض التي يمشي عليها الناس وتذب عليها الحيوانات وتعبرها السيارات والدراجات أن تباع. وكيف للتراب الذي لا يساوي شيئاً لأنه تراب، أن يباع ويشتري ؟.

لقد بدا الأمر لغزاً من الألغاز، وعليه وعلى الصغير أن يتقدم في العمر، كي يتمكن من إدراك سر هذا اللغز، وبما يضيف دافعا جديداً للطفل كي ينمو ويكبر بسرعة، فلا تظل الألغاز عصية على إدراكه.

وقد مضى الزمن بطيئاً وسريعا، نعم فيه الطفل الذي أصبح فتى بقطعة الأرض التي اشتراها أبوه، والتي تحولت إلى بستان لأشجار الفاكهة، ولنباتات ومزروعات وأعشاب يجمل بعض اسمائها، دون أن يقلل ذلك من تعلقه بها، كما غاص مرات في طين البستان، وتخط في عتمته وانتشى بإشراق الشمس عليه، وطارد بين أنحائه قططا وحملانا وضفادع وجنادب، كما طارده أشباح وصادف على أديمه هوام

لعبة الأقدار

لؤي عبد الإله / العراق

"هل ستعمل زوجتك غدا؟" ولم يحتج إلى أكثر من دقيقة ليحببها، فنوال كانت في فراشها، وليس مستبعدا أنها غفت الآن.

"نعم"

"متى ستعود؟"

"حوالي الثانية".

أصابه هلع وهو ينصت إلى ضربات الكعبين الناقبين أثناء عبور لوسي مدخل الشقة، إذ لم يمتص على خروج زوجته من البيت سوى دقائق، ولم تزل آثار عطرها ماثلة في الفراش، فكان الحارة الفاتنة كانت تراقبها من النافذة. توقع افتتاح الباب على مصراعيه في أي لحظة لتظهر أمامه مرتدية كعاداتها بنعلون جينز وجزمة، وعلى رأسها بيرييه فرنسية ذات لون فاقع. بدلا من ذلك حل صمت مفاجئ في المكان، منحه فرصة لالتقاط أنفاسه، والنهوض من سريره.

لم تنشأ علاقته بالجارة الشابة التي تسكن بالضبط فوق شقته إلا بفضل نوال، فحالما منحتها البلدية إياها، راحت زوجته تتودد لكل ساكني المبنى عند التقالها بهم صدفة. ولم يمض سوى وقت قصير حتى بدأ يشاهد بعض النساء يترددن إلى بيته. تصيح نوال بإصرار حينما يعبر عن استيائه: "هذه هي الطريقة الوحيدة التي يمكنك أن تتعلم الإنجليزية بها".

تسترجع الغرفة أخيرا نفسها أمامه، ها هو يهبط في مظلة شديدة البعد حتى تلامس قدماه سطح الفراش الناعم. تلتقط عيناه الفوضى المتمثلة بقطع الملابس المتناثرة على السجادة والسرير، وعند الجدار المقابل له كانت تجلس بروب النوم الزهري، أمام طاولة الزينة، منشغلة في إزالة طبقات الماكياج السميك عن وجهها، وإلى جانبها استلقت باروكة الشعر الأشقر. جاء صوتها غريبا عنه:

"تقدر أن تجلب (وفا) من المدرسة؟"

"بالتأكيد".

وبدلا من النهوض، غطى رأسه تحت اللحف، وراح أنه يبحث عن عطر نسائي غادره توا، بينما مضت ذاكرته تسترجع عبثا تفاصيل الصباح. كان يشاهد آنذاك خيطا سرايبا ينقل أمامه بين حركتين متناوبتين: الانطفاء والاشتعال؛ الظهور والاختفاء.

قبل أن تلتقط أذناه رنين الجرس تسربت إليه رائحة عطر نسائي غامض، جعلته يخرج رأسه من تحت اللحف، ويستغرق في استكشافها متلذذا. سمع صرير المفتاح الدائر في قفل الباب الخارجي فتصاعدت نبضات قلبه.

لا بد أنها لوسي، فالرسالة التي استلمها على هاتفه الجوال مساء أمس تكشف عن هويتها، بالرغم من توقيعها باسم فرنسي مشير: شانتال.

أن يحرك صديقها سيارته ويمضي إلى شؤونه الأخرى.

أصبحت ليلتا الجمعة والسبت مصدر توتر وتشويق. فبدون إرادته كانت أذناه تستيقظان بعد منتصف الليل لتتبع أي نائمة تصدر من السقف، متجاهلتين في الوقت نفسه أنفاس نوال الثقيلة. أحيانا تخترق عينه الثالثة العازل الفاصل بين الغرفتين لتحلق فوق جسدي لوسي وجون فتنتقل ما يدور بينهما بحيادية مطلقة. ثم تحضر إليه صورة جون مودعا صديقه، خفيفا مثلما جاء، "أراك حبيبي"...

بالعكس من جون يجد هو نفسه مقيدا إلى نوال، ففي أعماقه تتعايش عاطفتان متناقضتان تجاهها: حينما تفيب عن البيت طويلا يتنابه شعور بالوحشة والانقباض وحينما تحضر يسكنه شعور بالملل والرغبة بالفراغ. كأنها أصبحت له في آن سحنا وآصرة بالعالم الخارجي. ماذا سيحدث كل هؤلاء الجيران له بدونها؟

"هل تعرف أن سوزان أصبح عندها بوي فريند؟" تخبره بطريقة محفزة للفضول.

"في هذا العمر؟"

"نعم، لكنها تقول إنها تشعر بالحرج معه أمام أحفادها."

"لماذا؟"

"سمعه ضعيف جدا."

ومنذ ذلك الوقت دخل "أدي" صديق سوزان الجديد حيز تفكيره، وراح يتابع قدومه المتعثر إلى البناية، حاملا أحيانا باقة ورد في يد وفي اليد الأخرى عصاه.

كان رد فعل الجيران تجاه إغواء نوال لهم مختلفا، فهناك من تحصن أكثر فأكثر من قريبا، وحالما كانوا يشاهدونها يمشون في خطى سريعة وهم يرددون بابتسامة مصطنعة "إنه جو لطيف اليوم، أليس كذلك؟" لكن شعبيتها كانت كبيرة بين الآخرين، خصوصا بين الأمهات العازبات وكبار السن الوحيديين.

تسربت إلى سمعه قطعة صحن في المطبخ. لا بد أن لوسي تعد لها كاسا من القهوة الأيرلندية ولا بد أنها ستجلب كعابتها واحدا له. تقول له كلما التقيا: "أفضل مكان أشربها فيه سريرك". وحينما سألها ذات مرة إن كانت تتناولها مع جون أيضا في الفراش، صمت لحظة: "حينما نلتقي فكر في فقط فانا لا أفكر إلا بك". لكنه لم يتمكن من تحقيق ذلك يوما. فصديقها يحضر معهما حتى في أكثر اللحظات حميمة.

قبل تعرفه إليها أثار انتباهه أولا قدوم جون شبه المنتظم في عطلة نهاية الأسبوع إليها. وبوجود طفل معها، ظن في البدء أن الآباء لا يعيشون مع أسرهم هنا، لكن بفضل المعلومات التي ظلت نوال تنقلها له عن "صديقاتها" توصل إلى حقيقة ظل يشك بصحتها حينما كان في بلده: يمكن للنساء هنا أن يصبحن أمهات بدون زواج.

يتابع من النافذة المحفوظ جون قبل مغادرته المنطقة، وإلى جنبه تقف لوسي وطفلها. "أراك حبيبي في الأسبوع المقبل"، ثم تطلب الأم من صغيرتها "قولي باي"، قبل

أوهامك فقط." ولم تمتص سوى دقائق حتى انقطع صوتها تاركة إياه لهواجه. ظلت عيناه مفتوحتين في العتمة المطبقة بينما راحت أذناه تتسللان بدأب إلى السقف. في لحظة مجهولة، جاءت صرخة نسائية مختنقة بعد أن تفتت عبر الاسمنت والفولاذ والحجر إلى همس مسحوق، ففجرت في أنفاسه غصة عميقة .

ارتفع صوتها مناغيا من الحجرة الأخرى: "هازم، كم أون، وير آر يو؟" وحينما كررت جملتها ثانية بنبرة أقوى حاول أن يرفع جسده من السرير لكن بدون جدوى. تسرب إليه خدر مفاكس تماما في قوته للرغبة المتأججة في أنفاسه. راح يردد كلمات متقطعة بالإنجليزية متعثرة: "انتظري قليلا، أنا في طريقي إليك". لكن صوت لوسي ظل يتردد بنبرة متعجبة لحوحة: "كم أون، هازم... كم أون."

التفت إلى ساعة التنبيه الموضوعة فوق الكومودينو. كانت الدقائق تثب فوق سطحها بخفة متناهية. تسرب إليه شعور بالاضطراب جعله أكثر عجزا عن الحركة. لم تبق أمامه سوى ساعة قبل عودة نوال. ولا بد أن عليه إخبار الجارة المتلهفة إلى ظهوره بهذه الحقيقة.

جاءته ثلاث طرقات خافتة على الباب، ومن ورائه تسرب صوتها عذبا:

هل يمكنني الدخول؟
"تفضلي".

تملكه دوأر وهو يراقب انفتاح الباب ببطء. كان الضوء المتسع خلفها يجعله عاجزا أكثر فأكثر عن تمييز ملامحها من موقعه، حيث غطت

ارتفع صوت المسجل من غرفة الجلوس، صادحا بأغان رومانسية شهيرة. تنتمي إلى عصور بعيدة لا يعرف عنها شيئا. كانت لوسي حريصة على تعريفه بأسماء المغنين الذين لم يسمع عنهم أي شيء من قبل: فرانك سيناترا، ألا فينجرالد، جيم ريفز. بل كتبت له كلمات الأغاني. تقول ضاحكة "عليك أن تحفظها وتفتنيها لي".

لكن ذاكرته هربت من تلك اللحظة لتنتقله إلى لحظة أخرى: ها هو صدى الأغاني نفسه يتسرب من السقف، من وقت لآخر يعود إلى ما قبل ثلاثة أيام، حينما حضر جون إلى بيت لوسي، ولا بد أنها وضعت الكاسيت نفسه بعد تناولهما العشاء: إنهما الآن يرقصان ككاثنتين تالسا للتو، مخلصين تماما لسحر اللحظة: بلا ماض أو مستقبل يشدهما. يصيح السمع أكثر فأكثر، تتحرك أقدامهما على إيقاع الموسيقى البطيء، ولا بد أن الأضواء كانت خافتة وذراعاها التفتا حول ظهرها، في وقت تشابكت أصابع يديها ببعضها وراء رقبته.

استلقى على السرير، ومن خلف عينيه المغمضتين برزت ملامح وجهه غريبة عليه. كأن قناعا تلبسه شيئا بوجه جون. قالت له نوال ليلة السبت الماضي في الفراش: "أنت متوتر جدا اليوم. هل هناك سبب لذلك؟" دمدم متبرما من السؤال وهو يدير ظهره إليها: "أبدا. كل شيء على ما يرام". قالت ضاحكة: "أنا أعرف سبب انزعاجك. حممت ونام اليوم بدون أن أحملك." صاح محتجا: "أنا مرتاح تماما. إنها

"كيف كان العرض اليوم؟" قالت وهي تداعب صلته الواسعة. كاد يقول لها: "أي عرض؟" لكن ذاكرته استرجعت شريط المفاجآت التي ظلت زوجته تعدها له.

قالت نوال: "ابق في الفراش إذا أحببت. أنا سأذهب إلى المدرسة". وقبل أن تنهض من السرير أضافت بنبهة معاتبة: "أنا بدأت أغار من لوسي". قال بدون أن يفتح عينيه: "لكنك هي".

"أنا أعني لوسي الحقيقية".

"هل هناك واحدة حقيقية وأخرى زائفة؟" تتم بصوت واطئ.

جاءه صوتها وهي تتطلع في المرأة وتمرر بقلم الفحم فوق أهدابها: "هل تعرف أنهما

نفسا؟"

"من؟"

"لوسي وجون".

"هل تسنين أنه لن يأتي لزيارتها كل نهاية أسبوع؟"

"العلاقة التي بينهما أعقد مما تتصور".

قالت لحظة مفادرتها غرفة النوم بنبهة حازمة: "لا أظن أن لوسي ستزورك بعد اليوم... إنها حزينة جدا على جون". ومن فوق المرأة التقط حازم مشهدا خاطفا بث الاضطراب في أوصاله: كانت نوال تمسح الدموع بخفة عن عينيه.

الستارة الزرقاء نافذة الحجرة تماما. تفككت الأشياء حوله إلى كسر عائمة في فضاء دوار. انعكست فوق سطح المرأة الملتصقة بواجهة خزانة الملابس شرارة ضوء، للحظة واحدة، مكنته من مشاهدة صورته، لكنها اختفت وحلت محلها صورة جون. أغمض عينيه. غمره صوت المطر الناعم الرتيب القادم من وراء النافذة متناوبا مع أصوات نسائية قادمة من أزمنة أخرى. اكتشف في تلك اللحظة أن أذنيه تمكننا من الوصول إلى شقق أخرى، مخترقتين قوانين الطبيعة. ها هو يلتقط شهقات الحب واحدة واحدة. وحينما فتح عينيه تفككت صورة لوسي أثناء اقترابها من السرير إلى صور أخرى. إنه الآن محاصر بفتيات المبني جميعا.

لا بد أنه غفا قليلا. بدت الغرفة هذه المرة أمامه شديدة الترتيب. كان كل شيء في مكانه. ولم يبق أي أثر لجارته، بينما تشع الهواء برائحة الحيق الأليفة. تلمس استلقاء نوال بجانبه. ومن دون الالتفات إليها رآها تمنع النظر إليه. شعر بالضيق. كان في تلك اللحظات يراها وكأنها معلقة بين السماء والأرض. لكنه بدلا من مد يده إليها مطمئنا مضى أكثر فاكثر في إغماض عينيه والتزام الصمت.

برغم تفوقها عليه في كل شيء تفقد نوال البوصلة التي تحدد بها اتجاهها. وكان وراء هذه الطاقة روح طفلة تنتظر من يوجهها. ففي كل ما تقوم به من إنجازات باهرة هناك هاجس ملق يحررها: هل ستحظى بإعجابها؟

المائة

سمير عبد الفتاح/ اليمن

لمواجهته.. تصلدم به بقوة وتدخل معه في حالة عداء» .

تأمل النقش الغريب في القطعة المعدنية التي يحملها في يده ثم تابع : «المكان الجيد مكان يصلح ليزرع فيه ساكنوه أقدامهم.. لكن علينا أن ندفع ثمن الحصول على مكان جيد.. على الأقل لن يجدوني هنا.. سألتصق بالضوء الرمادي الذي سيحملني إلى مكان جيد».

استدار ببطء.. افترض أنه ضحك عندما تسأل عن إمكانية زرع نفسه في هذا الفراغ، ثم عاد لتأمل المجرة الحلزونية بانتظار مرور الضوء الرمادي :

«انتهت سيطرتهم علي.. لم أعد نصف صياد ونصف فريسة.. لقد ابتعدت كثيراً جداً عنهم.. لكن إلى أي مدى يستطيعون تقدير مكاني الآن؟! ثم هذه الهاوية..؟ لا يهم هذا الآن.. أنا بعيد عنهم بما يكفي للارتقاء أخيراً.. فوران الدم.. الجلد المبلل بالعرق.. العينان البارزتان.. الرئتان اللاهتتان.. كل ما يوحى بالقلق والانفعال الشديد انتهى.. انتهى» .

الصمت والفراغ المظلم وإحساسه بحافة المكان أسفل منه دفعه لإعادة ترتيب نفسه والفوضى في تفاصيل أيام سابقة.. وأخذ يستعيد حركته الدائبة من أجل الالتصاق بعالم آخر:

باب القصة

في امتداد محاذ للمجرة أرخى نفسه .. أطفالاً ما تبقى من أنفاسه وفتح عينيه على امتدادهما ليلم بتفاصيل المجرة التي غادرها قبل قليل.

أخذ يحاول - بنظرة - إيجاد المساحة التي كان يشغلها.. نقاط بالغة الصغر كانت أقرب الإجابة إليه .

حرك يده في الفراغ الممتد بينه وبين المجرة في محاولته لرسم إشارة ما تعلن عنه.. لم يحاول تفسير عدم حدوث أي شيء بعد حركة يده، واكتفى بحركة أخرى تعني أنه ما زال ينتظر .

الخدر الذي بدأ بفمر الحيز الأكبر من عقله أجبره على إغلاق عينيه والاكتماء بما يأتي عبر الأذنين من أصوات باهتة ليعرف أي تغيير قد يحصل حوله يشير إلى اقتراب الضوء الرماد.

فكر بأن يحاول زحزحة جسده بالكامل عل تلك الحركة تحدث أثراً أكبر من الذي تحدثه يده.. لكن فكرة وجوده على حافة هاوية سخيفة جعلته ينسى محاولة الحركة حتى لا يسقط أبعد مما هو عليه.

حدث نفسه: "على المكان أن يكون قابلاً للتمدد، قابلاً للانحناء.. المكان المغلق أو المكان الذي لا ينثنى مع ضغطك إياه يدفعك

-إذاً أبحث لنفسك عن مكان هناك.

صوت خافت نقل أفكاره إلى نقطة أخرى..

صوت جاف شاحب كأنه لعرافة عجوز:

«الصعود يبدأ من نقطة في القاع... وهذا

النقش يفتح باب الضوء الرمادي».

أحسن بصوته مرتعشاً:

-حتمية العثور هنا على تعويذة ما كبيرة..

بالنسبة لي تعويذة صغيرة تكفي.. تعويذة

استخدمها لمرة واحدة.

أرتفع الصوت الشاحب مجدداً:

-لتتحرر من القاع يلزمك أن تتزع نفسك

منه.. الصعود يبدأ من نقطة ما في القاع...

-أريد الصعود للأعلى.. ربما أستطيع الصعود

عبر تعويذة سحرية.. قبل لي أن حتمية العثور

هنا على تعويذة ما كبيرة...

-أنت في القاع.. ولتتحرر من القاع...

-بحثت عنك طويلاً.. أبحث عن عرافة

تستطيع منحني ما أريد.. وقيل لي أنك تساعدين

الآخرين.. أريد مكاناً جديداً يصلح لزرع قدمي

فيه.. أريد مكاناً قابلاً للتمدد.. أريد الصعود

للأعلى...

شعاع صغير أرجواني أنبعث عن المجرة

الحلزونية أعاده للتحديق في المجرة وهو

يحدث نفسه:

«ربما كان يحمل شيئاً أعرفه أو»...

أريد مكاناً جيداً.. مكاناً يصلح لأزرع قدمي

فيه.

-عليك بالغوص داخل الضوء الرمادي.

-ضوء آخر!

-ليس أي ضوء.. إنه الضوء الرمادي.

-كيف أتعرف عليه.. كيف أصل إليه؟!

يتراجع صاحب الصوت وهو يهم بالإجابة

خطوة للوراء، ويمد يديه بحركة دائرية:

-قبل في فراغ مكان أن الضوء الرمادي

تلاشى هنا.. قبل أيضاً في نهاية نقطة تلاشت أن

للضوء الرمادي عدة درجات تأخذ العيسين في

متاهة، وقبل لشخص توارى في همجية معتادة

أن الضوء الرمادي في أعلى درجاته كان أقل

شحوباً من أدنى درجاته، قبل أيضاً في حليف

يفترض تلاشيه أن الضوء الرمادي استمد من

أحد العيون استدارة غير مكتملة فأصبح كقوس،

ومع سؤال متلاش جاءت إجابة أن القوس لم

يشبه أبداً قوس قزح، وفي جغرافية النسيان

كتب أحدهم أن تضاريس الضوء الرمادي كتلة

واحدة يظهر منها خمسة أطراف.. واللون يتدرج

داخل درجات اللون الرمادي، وفي ورقة

انمحت في أيام المطر كان فيها أن عدد

خطوط عرض الضوء الرمادي 180 درجة

وخطوط طولها 360 درجة، وثلاثه فراغ أزرق

والثلث الباقي فراغ أبيض.

-ذاك هو عالم الضوء الأزرق؟!

«في المكان الذي تفضل الجلوس فيه.. في نفس المدى الذي تستقي نظراتك عليه لفترة طويلة.. في نفس فكرتك.. مد يديك وضّم قدميك في طريق تحولك إلى نسر»..

حاول مجدداً الإفلات من مدار الجسد.. هز جسده قليلاً.. لكن تذكره للحافة أسفل منه دفعه للسكون.. تأمل الجسد مجدداً فتردد صوت يحمل نبرات لا مبالية:

-فقدت أربع أسنان بفعل السقوط.. لم يحدث شيء آخر.. أنت لست نسراً، لن تطير أبداً.

-أريد الابتعاد عن هنا.

-لماذا تريد الابتعاد؟

-أشعر أن المكان يندفع إليّ ويخنقني.. يحاصرني من الجهات المألوفة.. يسد عليّ المنافذ.. يحيطني بهواء غريب، يسألني وهو يثنيني كضئب حديدي عن ما أبقاني هنا. هذا المكان كئيب وزاويته تبعث على الصمت، تنسل بدون جدوى على الطرقات.. تتكاسل قدميك عدة مرات لأسباب مختلفة، منها أسباب كثيرة لا تعرفها.. وبدون سبب أيضاً تجد من يصرخ فيك بأن جسده يتخدر بفعل استمرارك في فعل السواد.

تحولت نبرات الصوت إلى الحدة والقوة:

-لن تستطيع الابتعاد أبداً.. سناحقتك حتى

في العدم.

ترأى له جسد يقع في المسافة الفاصلة بين الوعي واللاوعي.. جسد يشبهه، في أطرافه عشرة أصابع لليدين وعشرة للقدمين، ويمتد الجسد طويلاً وأعلاه رأس نبت عليه الشعر.. رأس بعينين وأنف وفم وأذنين.

«هل أسقطه الضوء الأرجواني هنا؟»

مد يده ليلمس حواف الجسد.. فتكثف الجسد أكثر، وانتقلت عبر اللمس اشارات جديدة بتشابهه مع الجسد.. تشابه في حركة القدمين، إشارة اليدين، الصوت المنبعث من الفم، النظرات المرتخية التي تنسل عبر العينين، ونفس كمية الزفير تنبعث من الأنف.

اقرب من الجسد أكثر ليتأكد من درجة التشابه.. نفس الفكرة تنبع من نفس المنطقة المعتمدة في العقل، وتسلك نفس الطريق إلى المنطقة المضادة.. نفس حركة تقليب الفكرة ونفس التردد قبل اتخاذ قرار.. نفس التردد أيضاً أثناء البدء في تنفيذ القرار.

فكر بالابتعاد عن الجسد حتى لا يفاجأ بأن ذلك الجسد له.. حاول أن ينزاح باتجاه اللاوعي، لكن نقش على قطعة حديدية تبرز من يد الجسد جعلته يتوقف ويقرأ كلمات النقش:

«بافتراض العالم أكبر من مجرد رقم خافت»

صوت العرافة العجوز في ذاكرته تحول إلى

الفحيح والخفوت:

الرتان اللاهتان.. كل ما يوحى بالقوة
والسرعة...

- اتقادي سيجلني بعيداً.. اتقاد هائل
سيزيل ما بي من ركام.. ساجري إلى آخر
المكان.

- بانتظام.. الخطوات بانتظام.. فوران الدم..
الجلد المبلل بالعرق...

ابتد قليلاً عن الجسد عندما شعر أن ذاكرة
الجسد تحاول احتواءه، لكن الجسد اقرب منه
والنصق به:

«هذا الجسد لن يجد مكاناً يزرع نفسه فيه..
التصاقه يدل على قابليته للخضوع».

حدق في المجرة وهو يفكر في حمل
الجسد معه عندما يمر الضوء الرمادي:

«ربما أجد له مكاناً أزرعه فيه.. ربما كان
نصفه صياد ونصفه الآخر فريسة، لكنه سيجد
مكاناً آمناً.. علينا فقط انتظار الضوء الرمادي».

أفلت من يده القطعة المعدنية التي تحمل
النقش وهو يحاول التثبت بالفراغ والضوء
الأرجواني - الذي تشكل مجدداً حول الجسد
- يقوص ويسحبهما معاً داخل الحافة.

- لا أريد العيش كمرتزق.. تنبعث رائحتي
في الأطراف.. في الأطراف البعيدة.. إحدى
عيني لصياد والأخرى لفريسة.. عين تبحث عن
فريسة وعين تهرب من صياد.. لا أريد العيش
كنصف صياد ونصف فريسة.. أريد زراعة نفسي
في مكان آمن.

لن تجد مكاناً آمناً.

- أريد الاعتماد عن هنا.. أشعر أن الحياة
توقفت.. كل ما حولي يفيض بالبرد والسكون.
ما تجمعه حواسي عن المكان مملوء أيضاً
بالبرد.. أستكين.. أرتخي.. أترك كل الأسئلة
حانها.. أقول لنفسي أن لا مجال اليوم لأي
إجابة.. حتى الإجابات السرمدية نمكث بكسل
بعيداً عني.. أفكارتي التي كثيراً ما أزعجتني
ومنحتني الدوار والضيق تلاشت.. لا فكرة
تستبقني هنا.. هاوية سحيقة أخرى في مكان ما
تناديني.. هاوية تخبرني أنني ساهداً فيها..
ساستكين.. سأسرمد.

- بانتظام.. الخطوات بانتظام... فوران
الدم.. الجلد المبلل بالعرق.. العينان البارزتان..

المشاء

محمد عبد النبي / مصر

يبدأ كل شيء من صورة الملاك، وربما ينتهي عندها: وليد وردي البشرة، ذو شعر مجعد وذهبي، وابتسامة مأكرة، وجناحين مشرعين، يطلق سهامه من قوسه في انطلاقه بين السحب. كانت الصورة تتكرر في زوايا أبواب الصوان الخشبي لغرفة النوم الواحدة في البيت، وهو واقف أمام الصوان، تكاد أفه تلتصق بخشبه، أو بشعر الملاك، بين شقيقه رافعاً ذراعيه مثلهما للأعلى، مرعوبين من مجرد التفكير في أن يرخوا أذرعهم قليلاً، ومن ورائهم أنفاس أبيه المفعمة برائحة الخمر، وصوت الخرطوم الرفيع يهوي به في الهواء قبل أن يختار ظهر أحدهم، وكان يجب أن ينزل به على ظهره هو في الوسط، ربما لأنه لم يكن يبكي مسترحماً مثل الآخرين الصغيرين، ربما لأن ظهره بدأ له كبيراً بما يكفي لرسم خرافات أوهامه عليه.

مضى الوقت الذي كان يتسلى فيه الصبي خلال وقفته بتصور سيناريوهات لقتل أبيه ثم قتل نفسه، متنقلاً بين الوسائل المختلفة، ومستمتعاً بالتشفي وتحقيق القصص، فقد كبر على هذه الخيالات الساذجة، تركها لمن هم أضعف، ربما لشقيقه. فالآن وقد رحلت أمه والبنات، ولا أحد يعرف لهن طريقاً. وبعد أن

تفرغ هذا الرجل لتعذيبهم وامتهانهم. الآن بعد أن مضى كل أمل في مدرسة أو صنعة أو حياة من أي نوع خارج بيت الرعب والجنون هذا، لم يعد يبني أحلاماً للغد، ولا يتحایل لكي يستمر في الحياة بأي شكل، ولا يخجل من تبلل فراشه كل صباح رغم خط شاربته. الآن بدأ الملاك يتحدث إليه، وحده، وغاب عنه وجع ذراعيه أو التهاب ظهره، لا يشم رائحة الغرفة النتنة، ولا يسمع كلام الرجل عن أهمهم الساقطة التي جلبت بهم من الحرام، وعن مستقبلهم الوحيد الممكن معه كمختنين، يبيعون مؤخراتهم حتى يشتري خمره وطعامه. لم يعد هناك سوى الفضاء الأزرق وندف السحاب الطري المتناثر، والصبي الواقف بصحبة الملاك. لم يحاول أن يتحدى إرادة الرجل، رأى الناس يذهبون إلى المسجد فاتجه إليه، وجرب الصلاة كما تعلمها في المدرسة، وكاد أن يقضي يومه كله في المسجد لكنه كان في النهاية يعود، ليأخذ نصيبه اليومي من العذاب راضياً ومبتسماً على الدوام مما كان يضاعف من سخط الرجل ونقمته. باع البخور هنا وهناك، والتد بالرزق الحلال وعرق الجبين، أحب الناس صمته وابتسامه ورق لحاله من عرف أباه أو سمع باب القصة

صاحبه وسعى محاذياً له. ولم يعد يعرف أيهما اتخذ الآخر دليلاً في رحلتها. رأى الشاب الحقول والناس، وكم تألم من فرط جمال هذا العالم البديع، وكانت كل أشياء العالم تفقد اسمها الخاص، لتشير إلى شيء واحد، واسم واحد، والشاب ذاته سقط عنه اسمه القديم بعد أن صار « عبد الله »، وملامحه القديمة، وما عاد قادراً على تذكر في أية ظروف كان قد التقى بهذا الملاك الذي يظهر له بين حين وآخر، ليتبادل معه حديث الأخ لأخ، عن الكائنات من حوله وعن معنى السعي على الطريق، كمجاز لاهتداء إلى الصراط المستقيم .

كان الشاب يأكل وهو يمشي، ويتوضأ ويصلي خلال مشيه، ولا يكاد يتوقف عن المشي حتى في عفوانه الشحيحة، تلك التي كانت تنتهزها الشياطين، حتى تتلاعب بروحه، مصورة له أن الملاك ما هو إلا صورة صماء على خشب الصوان، صورة لطفل أبله، وأنه مازال واقفاً هناك، في غرفة النوم الوحيدة، يتأملها، ويسمع صوت الرجل من وراء ظهره، ويشم رائحة أنفاسه، ويحس بشقيقه عن يمينه وعن يساره يتيكان، وغالباً ما يصل الكابوس لدروته بضربة من سوط الرجل، فيعود بعينه إلى الملاك، ليواجهه مرة أخرى بتساؤل صامت، ليستفزه على أن يعود به للطريق، وأن ينجده من هجمة الشياطين، وما كان الملاك يستجيب في العادة دون مشقة أثيمة .

بشوره. أما هو فقد كف عن تحدي إرادة الرجل، بل أصبح يحمل نحوه شفقة عميقة، ويبكي من أجله في دعاء كل فجر

إلى أن أمره الملاك بأن ينهض ويمشي في بلاد الله، فامتثل للأمر، حمل أشياءه القليلة، وألقى نظرة أخيرة نحو الرجل والصبيين، ثم بدأ مشواره الذي لا مقصد له ولا غاية. بدأ مثل درويش شاب بينما تزداد المسابح المتدلية من عنقه، وتهوش لحيته التي لم يحلقها قط، وترفع فوق رأسه عمامة بيضاء، وتسرح في ثيابه الرقع والجيوب الخفية المليئة بالبخور وكتب الأدعية والأوراد، وأحجة مثلثة ومربعة ومدورة، لكل شأن مخصوص، يهبها لأهل الله الذين يمنون عليه بلقمة خلال الطريق .

الآن التمعت عيناه ببريق العرفان، دون أن يتركه الملاك وحده ولو لحظة واحدة. كان يتطأير أمامه ليحثه على السير، يكاد يكون مرئياً وواضحاً كالشمس، حتى أن الشاب كان لا يدرك كيف لا يراه الآخرون جميعاً، مثلما يراه هو. الآن يمشي الشاب في الشوارع المزدحمة بخلق الله، وعلى الطرقات الخالية إلا من العربات المسرعة نحو أهدافها الغامضة والملحة، تحت شمس الظهيرة وأقمار الشتاء الزرقاء، والملاك أمامه، يمشي، وتبدأ حتى لا يكاد ينقل قدميه، وخفيفاً كأنه يفر من الشياطين .

ثم اكتشف النهر. فبدأ له مثل صديق قديم يمشي هو الآخر، بزاو يسير من الماء، فلزم

حدث في العرين

يونس الخزمي / عمان

ليفعل ذلك «سمعه» منصور» الذي يصلي بجانبه فاستغرب عدم خشوع الحاج في صلاته وهو الذي يؤم بالناس عند غياب الإمام.

وحالما أنهوا صلاتهم سأل منصور عما كان يهدي به وسط صلاته، فلم يجب. كان وجهه مكفهاً بشكل غير طبيعي ولم يقم بعد صلاته - كما اعتاد - ليسلم على الإمام ومن حضر الصلاة.

المعروف والمتناقل أن سور المئاعيب كان قد اتهم اثنين من أبناء الحارة في السابق من سولت له نفسه المجازفة لاكتشاف المجهول والمخفى خلف ذلك السور المتين وبرجه المدور الذي يعتبره الناس مسرح سهرات الشياطين وسكراتهم ولعبهم بالبشر المسحورين الذين تجرأوا فخالفوا القوانين المعروفة وسولت لهم أنفسهم المغامرة الخاسرة. أحدهما سولت له نفسه حضور مائدة الشياطين في منتصف ليلة مقمرة فدخل البرج المدور ولم يخرج منه منذ ذلك الحين. أما الآخر فقد تجرأ فقط بإلقاء حجر على السور المتين، بدون قصد، فاختفى بعد ذلك الحادث بأيام ولم يثر له على خبر حتى ساعنا هذه.

حتى الشرطة لم تتجرأ منذ أن وجدت في مطرح من الاقتراب من السور أو حتى لمسه. حتى البلدية التي كان لديها مخطط لشق طريق باب القصة

يحكي الحاج سعيد الملقب بـ «سعيد ددع» عن حكاية غريبة حصلت في مطرح بجانب سور المئاعيب العظيم، الذي يسكن قمته الجن والعفاريت والشياطين. أنه فيما كان يمضي إلى المسجد لأداء فريضة الفجر، وكانت الدنيا شتاء مع بدايات شهر كانون الأول، وكانت الدنيا لا تزال تطرد ظلمتها لترحب بالشعاع القادم الذي سيدفئ الحارة، أنه لمح الشيخ «سليمان المعسري» وهو يتبول واقفاً على جدار السور دون أن يلتفت لأحد أو يحس به. وحتى حين سلم عليه الحاج (ددع) لم ينتبه أو حتى يبدي اهتماماً. لكن سليمان ألقى على الحاج نظرة سريعة مخيفة. قال «كان الشر ينفر من مقلتيه».

خاف الحاج وتسارعت خفقات قلبه وخشي مما رآه. ولأول مرة يؤدي فيها صلاته دون خشوع أو إنصات. كان كل فكره منصبا على ما كان يفعله سليمان. كيف حصل ذلك؟ كيف سولت نفسه التبول واقفاً ككافر، وكيف يتجرأ على التبول على جدار السور دون أن يخشى من الجن والشياطين الذين يسكنون السور والذين - حسب ما سمعه من أبيه ومن قبله جده - منعوا ومنذ قديم الزمن أن يقترب أحد من السور أو حتى أن يلمسه. «هل جن سليمان

الملاصق للمسجد. وسليمان صلى بجانب
الحاج ددع صلاتي المغرب والعشاء .

يقول الحاج ددع إن منظر تبول سليمان
على جدار السور تكرر ولعشرة صباحات متتالية
دون أن يخنفي سليمان أو يموت.

ويقول الحاج إنه بعد ذلك أصبح على يقين
بأن سليمان ما هو من الأنس بل من الجن،
وإلا كيف يقونه حياً حتى الآن برغم تحديه
الواضح لهم. ولكن الجن الذين يتبولون
واقفين لا يضاؤون المسجد الطاهر، وأعتقد لبرهة
أن لسليمان شبيهين من الإنس والجن.

احترار الحاج ولم يكن يقوى لسأل سليمان
عما يراه في كل فجر خشية أن يدخله سؤاله
في المحذور فلا يعود يرى أولاده ولا يروه.

سأت حالة الحاج بعد ذلك، ونحل جسده.
المقربون منه يجزمون بأنه كان يبدو كالمسحور،
عيناه محمרותان من قلة النوم، وجسده نازل من
قلة الأكل، ولا يتكلم إلا لناما، ولا يشارك كما
اعتاد في أحاديث السمر والفكاهة، صار بعيدا
حزينا مكتئبا إلى أن فارق الحياة.

الذي لم يذكره الحاج ددع وذكره بعد
موته منصور بأن الحاج في أيامه الأخيرة كان
يهذي كثيرا، وكان يلحن في صلاته السور ومن
بناه، وكان يدعو بالهلاك كثيرا على رجل ما
يقول الحاج بأنه من أولاد الجن .

وما لم يذكره الحاج أو منصور ذكره سليمان
في إحدى الجلسات، بأنه رأى الحاج (ددع)

أوسع للسيارات بدل باب السور الضيق،
انسجبت وتركت السور كما هو بعد أن مرض
رئيس البلدية بمرض خبيث، لم يشف منه سوى
نذره العظيم الذي خسر فيه كل ما يملك
وظلبه السماح من كبار الجن المعروفين في
البلاد.

«يجب أن تنهيا الحارة لجنانة سليمان اليوم
أو بالكثير غدا». يقولها (ددع) في سره دون
أن يقوى على التلفظ بها أمام أحد .

المعروف كذلك بأنه بين سليمان وددع
عداوة صغيرة بدأت تنمو منذ فترة بسيطة بعد
أن تجرأ الأول على فتح دكان آخر لبيع المواد
الغذائية بالقرب من دكان الحاج ددع، مما
أدى إلى تحول بعض المشترين ناحية دكان
سليمان وتأثرت الأموال التي كان يجنيها ددع
كل شهر .

حين عاد الحاج إلى بيته وقابلته زوجته
صالحة برغيف الرخال والحليب الساخن،
لاحظت شروده وانزعاجه، لكنها حين سألته عن
السبب لم يجيب، وظل صامتا كمن ابتلع لسانه.

لم يشأ الحاج أن يحكي القصة لأحد،
فالنظرة التي أرسلها له سليمان كانت رسالة
واضحة جدا «إياك والحديث عما رأيت، وإلا لا
تلوم إلا نفسك.»

كانت آثار البول ما زالت واضحة بعد شروق
الشمس والحاج ددع يهم بفتح دكانه

لا يفضلهم عن ثلة المحاربين المعسكرين
سوى تلك الرابية، ولم تعرف أهم أعداء للوطن
أم من أبنائه؟

للوطن أعداء يقوم بطردهم بعيداً.. لكنها لم
تكن وصغارها والصاحب الأبله من أعداء
الوطن، وقد ضلت السبيل .

في الضفة الأخرى الموارية للآخرين جلسوا
يتدبرون أمرهم في صمت عميق تفشاهم الريبة
والحذر. أما الرفيق الرث فشرع يدس كفيه في
الرمال الناعم ويقهقه للبعيد غير عابئ بما يجري
أو بما تنفيا إليه المرأة وصغارها !

حدثت أحمد- أسن ولديها: (إنني أثق
بك يا صغيري.. وما عليك سوى ارتقاء هذا
الحاجز الوطني وتنظر..)

همت القيون الصغيرة بشيء من الحماس
والأسئلة.. ثم راح يحث الهمة لاستطلاع أمر
الجانب الآخر، وقد هم الممتوه لاقفاء أثره لولا
أن تلاييه أمسكت من الخلف فاطلق انات
محتجة !

عاد أحمد يقذف صدره النحيل أنفاسا
متلاحقة، ويخبرها: (انهم كاصحاب البنادق
الذين رأيناهم بجوار تلك الجبال)، وأوما برأسه
الصغير ناحية الشرق- من خلفهم- باتجاه جبال
شاهقة، وبعيدة .

سأل عبده- أوسط الأبناء: (لماذا نحن
هنا؟.. أين الدجاجات؟) أجابه اللاهث: (بعيدا

يتبول على جدار السور منذ أكثر من شهر وقبل
كل صلاة فجر، وكان يسمعه متحديا لهم - أي
الشياطين والجان - أن يصلوا إليه أو يناوون منه.

من السعودية يحيى سبعي
رقصة بلادي

وجدت المكان ممحلا، كحظها، إلا من
شجيرات العشار والسلم تخاصر رابية ممتدة من
الشمال إلى الجنوب، وقد أخفت عن الناظر
المتلهف الأفق البعيد .

تماما عند المساء وصلت لتلك الربوع
الخالية.. وكان يظهر للعيان ان تلك التلعة
المستطيلة قد وضعت عمدا كحدود يحذر
تجاوزها !

كانت تريد اطعام صغارها الثلاثة والطفل
الغافي.. كان في صحتهم رجل رث بكل ما فيه
من جسد وخرق تغطي نصف كل عضو فيه
وحتى يلمس الناظر ان لديه أعضاء أخرى إما
مختبئة أو نائمة !

من خلف الحاجز تعالت أصوات هي اقرب
للكنة عسكرية قد تكون للاستطلاع في تلك
الناحية .

الحرب.. مزقت كل الدروب والرجال..
وهي تريد ان تطعم الصغار وذلك الصاحب، بعد
أيام من التيه في الرحيل الذي لم تتضح وجهته
بالتحديد !

حبوب خضراء طاب لهم مذاقه مع قليل من الملح الذي لم تغفل عن حمله في مؤنهم الزهيدة في هذه الرحلة الطويلة والمجهولة .

تحلقوا الأربعة حول قراهم الفقير، وخاسمهم المربوط ناء إلى جانب المخدع المشيد يحشي فمه بعدق الشويط(3) .«ونسوا النصب الذي لحق بكل فرد فيهم، وعلى ما بهم من بأس وتعب إلا أنهم اجترأوا بحميمة بالغة أمسياتهم في الديار النائية، وراحت الأم تضيي لوحشهم بعض المرح عندما بدأت يسرد حكاية شرخبان وأخيها(4) التي لا عجب أن تقصها عليهم للمرة الألف بلا رتبة أو فتور .

اضطجعوا بأحلام لا تعدى تلك الأكمة وتلك الذرة اللذيذة ولدفا الصغار والرضيع تحب الأم المغلوبة على أمرها وبشرشف واحد حملوه معهم مع ثلاثة شراشف لفت حول مخدعهم الحثير، وقد رقت خيش أشياء السفر وغطت به الرفيق الذي بات يلوك العدق كما تفعل البهائم في اجتارها ليلا، وعشا حاولت أن تأخذه منه، إلا أن صراخه سعلو ويسمعه المجاورون الغرباء .

والليل ينزف ثلث مهاده الأخير كان أحد الجنود يجس بحربة بندقيته الموقد الذي تتصاعد منه أدخنة بطيئة دون أن يشعر به أحد، سوى ذلك المقيد كالدابة خارج المخدع الصغير ولم يفقه شيئا ولم يتحرك ساكنا به غير فمه الممتلئ بالزبد، ثم عاد لثكنته وقائده الذي شفي من غمه المصاب به منذ عشاء هذه الليلة .

في الديار) ونظر لأهمهم الواجمة لتشد من أزر فطنته التي يتميز بها عن البقية كما يعتقد .

الولد الثالث وهو أصغر الراجلين، في الحقيقة كان بننا لكن هيتها من حيث شعرها المقصوص وملابسها تدع مبصرها يضعها في عداد الذكور، وقد أخذت تقصق قطعة قصب رطبة اقتطعتها من (شونة خضير)(1) حصلوا عليها من مزرعة مروا بها أثناء سيرهم الطويل بين القرى والهجر الخالية من الحياة، ووحدها الأم تعرف القيمة التي نقدتها مقابل تلك (الشونة) .(قالت الأم: (سنام هنا الليلة .(كانت الشمس مريضة وهم يحتطبون لإقامة (خدروشة)(2) غدت لهم نزلا صيفا كالبحر بعيد الغميب .

نام الرضيع بين يديها بعد أن هددهته قليلا وقالت للصغار: (نستطيع أن نصنع من هذه الحبوب الخضراء وجبتين واحدة بالشواء والأخرى بالسلق، فماذا ترغبون؟) .. ثم من فورها وضعت الصغير جانبا على بعض خرقها، ونهضت لاحكام قيد الرفيق المعتوه مخافة أن يترك المكان ليلا

أجاب أحمد (الاثنين معا)، وكان عبده الأوسط مشغول البال بالديار والدحاجات فقال: (هل معك بيض يا أماه؟ (نظرت إليه وروحها تسأله أن يكف عن غرس آلام أخرى بفؤادها.. قالت له بوجه مفهم بالأمل: (ستحبون ذلك كثيرا .(رائحة الذرة الذكية فاحت أثر هسهسة النيران من تحتها، وغلى الماء سريعا بما فيه من

فوضعهم المزري يبين انها أسرة مهملة نزحت للغرب؛ لأن البنادق لم تترك لهم رجلاً أو دياراً، أو حتى الدجاجات التي أكلها التنور فور وصول أول الغزاة هناك، بذلك حدثتهم الام وهي تجزل من شكرها لهم على المساعدة لكنها لم تقل أن الغزاة قد يصلون لهذا المكان، فقد استبعدت ذلك وخاصة أنها لا تعرف من يكونون هؤلاء ولعلهم ينتمون لوطنها المفقود... ما أدراها؟!

لم يتعرفوا على الجهات؛ ومن كان كذلك فليس بالضرورة أن يكون له وطن، فالوطن له وجهة واحدة هي القلب، وهم لا يملكون سوى القلوب المحبة للحياة، أما حاملو السلاح فلا يملكون إلا الوصلات التي تحدد وجهات الوطن، وغير ذلك النار لمن يعتدي، وهذه الأسرة لم تظهر من باطنها غير العوز .

وذكرت في معرض حديثها من وراء الحجاب ان مرافقهم، أخ لها اسمه عيسى ولا خير منه، أما بعلا فقد اقتادوه الى مصر غير معلوم .

لم يمض يومان حتى وهبهم القائد، خيمة تليق بعض الشيء، ونصبوها فوق التلعة الحدودية ما بين مقر اقامتهم الأول وبين مقر ذلك المعسكر .

خلال اليومين التاليين على تطيبب المريضة، داوم احمد على جلب الماء من التكنة، وبعض الفاكهة والأطعمة الاخرى من الجنود التي تسري يدواخلهم نزعات خبيثة قابض على جماحها القائد المحتك .

تدارك القوم حالتهم وعكفوا على سيرتهم المعتادة بعد تأهب واستعداد تامين لتنفيذ أوامر القائد في أي لحظة لشن هجمة ضاربة على المجهولين الذين حسبوهم عدوا يترص بهم .

لم يمسه أذى حتى سكب الصباح نوره في المكان، وأيقظهم الرضيع بصياح ملحاح سرعان ما انقطع فجأة اذ انقمت أمه حلمة جافة .

اتسعت عينا احمد في آثار الجندي الذي زارهم وهم رقود... وتبع خطواته فوجدها تتوازي مع أولى خطواته المطبوعة ذهابا وايابا باتجاه الضفة الأخرى .

عاد الرضيع لنومه، وكانت (أماجورية)(5)- اسم الطفلة- مستلقية بلا حركة عندما نهرتها الأم عن فعل ذلك، هذا قبل أن تلامس جسدها المحموم ويفرزهاها هلعاً على طفلتها، وشرعت توضح لأحمد وأخيه عبده أنه قد أصابها (الورد)(6) بسبب أكلها القصب !

احتدم موقف عجزهم عن فعل شيء للصفيرة، وبمنظرة لا تشي بأكثر من حاجتها لمساعدة الآخرين هناك، هروا أحمد إليهم وأسرع بأحدهم عوناً وكان يظهر من لباسه المدني انه دليل مع الجيش، ومن يدري فقد يكون والدهم هو الآخر يعمل دليلاً في الصفوف الأخرى؟! اختي محمومة ونحن لا نملك لها شيئاً.. وضع له ذلك، ووجد القادم جسدها مكتظاً بالحرارة، فرقع رأسه أسفا لحالتها، وقال (سنقوم بما في وسعنا .) (الأحوال المكشوفة لا تستدعي السؤال عن سبب كشفها،

مأخذ ولم تمنح للعطاء العجيب سوى نظرة
يأس من الفرح بها !

وقد حصلنا في ذات مرة على بندقيتين لا
تقع منهما ورحبا بتلك الالهة أيما ترحيب كأنهما
التي وجدت في هيتهما الحارسين الوفيين،
وقد عزز ذلك لديها عندما ظفرا من كرم القائد
ببزة جندي مات متأثرا بجراحه قبل شهر من
وصولهم، فعكفت على رثتها وعمل بزين
آخرين من قماشها تناسبا قليلا مع طولهما،
وغدوا جنديين مراسلين بين المعسكر الصديق
في الضفة المجاورة وبين خيمتهما التي غدت
منبرا لحياة أفضل قادمة في الضفة الأخرى .

لقد حصلوا بعد شهر كامل من الرحيل على
كل ما يرغبونه بلا مقابل، وكانوا يأخذون ما
يحدو به القائد أحيانا أو المناوب في حراسة
الجهة المقابلة لهم، حتى فاض ذلك عن
حاجتهم وبدأوا يدخرون لأيام لاحقة، كما
كانت عليلتهم الصغيرة تدخر ابتسامتها ليوم
آخر، وهذا ما تمنينهم به الأم كلما سالا عن
وجهها الصغير وكلما انفجر النجب ليلا .

في مساء مزهر يشفق ذابل حبت (اماجورية)
لخارج الخيمة بجسد هزيل، ساهمة في أفق
بعيد، تنظر وتشير لأماها نحو شبح مقبل نحوهم .
هلمت الأم مرتين من ابتها مرة ومما أشارت
إليه مرة أخرى .

ومن خلفهما خالهما المعتوه هرعاً الجنديان
الصغيران لمناوب الحراسة وحدراهما من القادم،

ظهر على الصغيرة انها تزداد مرضا يوما بعد
يوم، ولم تتقدم في حالتها على ما يمكن
الاحتمنان اليه .

والأم تدبر ألمها بشيء من الصبر، ويقليل من
العجز الذي يقاومه أحمد عبثا، ويعينهما عبده-
أحيانا- بمسح قدمي اخته بالماء .

تغيرت الطباع في المعسكر وراح الجنود
يدبرون آلاهم السمعية بشكل لافت للنظر، وود
بعضهم لو ان جوع تلك المرأة سعى إليهم .

...ما ضر فالجوع يمزج عباب الليل أحيانا
في كل اتجاه، ليبعش أشرعته المهترئة على
الجنود الحفاة بأبيض الأثمان، هذا كان
يحدث في الجهة الشمالية... فكر القائد في
ذلك قبل أن يفرض قواعد صارمة على جنوده؛
للتقيد بأداب الحرب في مثل هذه الحالة.
وأمرهم بتوجيه جميع مداخل المعسكر للغرب،
بحيث تكون خيمة تلك الأسرة في الخلف، ولا
يتمنى قبالتها سوى جندي لحراسة المعسكر من
الجهة الشرقية .

أحمد ابن العاشرة وعبده ابن الثامنة نزلا
من أفئدة الجنود وخاصة الآباء منهم، منزلة
كبيرة، إذ يتذكرون أطفالهم في ديارهم،
والشوق المضطرب في عيونهم يدفعهم إلى صبغ
هباتهم على أحمد وأخيه ومنحهما كل الأشياء
التي بليت وهي في انتظار الرحيل من هنا،
كالملايس الضيقة التي تناسب مع حجم
اختهما المريضة والتي أخذ منها الاعياء كل

هو نفسه من طلب منها ذلك قبل شهر ونصف الشهر. وقبل أن يحرق الغزاة كل مزرعته بما فيها من محاصيل وخيرات كثيرة، وأصبح معدما ولا يملك من حطام الدنيا شيئا .

تذكر الرقصة العجيبة التي رقصتها بكل اتقان، ليس لأن الرقصة صعب أداؤها ولكن لأن كل إنسان يجيدها حتى هو- قال ذلك في صمته .

امتقع وجهه بالخجل من نفسه، وجذب من عبده البندقية الخردة ووضعها على كتفيه من الخلف وأمسك بطرفها وراح يتمايل يمنة ويسرة ويقول (الدنيا كذا وكذيه.. الدنيا كذا وكذيه) (7) وعلى حركته المتمايلة كدالية يداعبها الهواء، وهينته الرثة المؤسفة، تعالت قهقهات الجنود مع قائدهم، كما ضحكت الأم وصغارها وحتى الطفلة التي أيقنت لحظتها مقدار ما قدمته الأم لهذا الرجل للحصول على طعام لهم .

أشارت لأحد الصغيرين أن يعطيه بعض زادهم المدخر، ورحل متوصوا .

انفض الجمع كل لغابته، وبقي عيسى الذي حان شد وثاقه يحني رأسه تارة لليمين وتارة لليسار مقلداً بذلك ما رآه على الرجل من فعل غريب، ويتمتم (دادية.. دادية...) يحاول أن يردد الكلمات المصاحبة للرقصة- وهو على تلك الحالة لم يتبدل حتى سرقتة عن الوجود لذة النوم وبرودة التراب في الليل الطويل !

فانتشر الخبر في التو واللحظة، وضع المعسكر بدمدومات الرجال والأسلحة، لكن لم تطلق رصاصة واحدة بأمر القائد حتى يقترب ذلك القادم، وسرعان ما تبين أنه لا يحمل سلاحا ولا عتادا، بل كان رجلا أعزل .

قال احمد وهو يشير بالبندقية الصدنة (أمي انه صاحب المزرعة ا)

فقالت الأم للقائد (هذا يا سيدي رجل له خير علينا.. لقد وهبنا من مزرعته بعض الدرة عندما مرونا عليه أثناء سيرنا قبل شهر ونصف من الآن.

تراجع الجنود والقائد الى الخلف، وبقيت الأم مع ابنيها لاستقبال الرجل الذي سألهن ان يعطوه ما يأكله .

اقتربت البنت قليلا، واسندت جاذعها الهالك الى صندوق خشبي وضعت به أدوات تلميع وتنظيف أحذية الجنود وهذه مهمة أنيطت الى أمها للقيام بها مقابل وجبتي الافطار والعداء، وكانت تمد بجهد بالغ نظرها الى أمها وكأنها تذكرها بقيمة تلك القصة التي تسببت في مرضها هذا .

لم يرغب عن بال الأم ان تنتقم من هذا الرجل الذي لم يهبها عذقات الدرة إلا بعد أن رقصت له رقصة بلادها على مفض منها وبطلب منه . قالت له: (لن اهبك شيئا تأكله حتى تريني رقص بلادك (عندما أكملت كلامها تذكر أين شاهد هذه المرأة وهؤلاء الصبية .

ورصاصة نحو أحد الصغيرين لتستقر مقتلا له
والآخر سبق في ركب الموت بعيداً .

خفيت عن الأم هذه الأحداث؛ لأن لعلات
الرصاص أحالت الناحية لسيل أسود ولم يتحاصر
أشد الرجال بأساً على استطلاع تلك الحمى،
فبقيت تدثر المريضة والرضع بجسدها المرتعد
وممسكة بأخيها المسكين الذي يصرخ بما لا
يفهمه سواها وأحمد المفقود، كان يردد: (اد...
اد...) - يعني أحمد- وهذا أقصى ما يصنعه إذا
داهمه مكروه لا يفقه كنهه .

والشمس ما زالت ناعسة الطرف من فوق
الجبال كان الغزاة قد انتهوا من جولتهم
المظفرة، وأصبح من المعتذر حتى تحديد
الملاحم ما بين الأشياء كالمؤمن والعتاد وما بين
الحف المدمعة، إذ استحال المكان لقلب أحمر
صرخت بأحدهم: (ولداي).. هزئ بها
واستطار غيظه قائلاً: (هل جنداً لخيانة
الوطن؟) (لم يحدد ما الوطن الذي تمت
خيانتته؟.. أين هذا الوطن؟.. ومن جندهما
ولصالح من؟.. من هم الأعداء الحقيقيون من
بين الفريقين؟.. أي الخندين على حق؟

هذه الأسئلة بقيت كالسيوف تقعد في
أحشاها، ولا تسل من هناك إلا بوجع أكبر وأعرق .
لم تول اعتباراً وهي تقطع الأرجاء نشيجا على
الصغيرين وتسال من مات منهما ومن بقي؟..
أين هما ؟

وخصلات الفجر لم تتجدد جيداً كان ديب
غريب يهيم صداه في المكان؛ كأنه يآذن
بتمطي سيل عرمم قادم من الجبال الشرقية
البعيدة، وأدرك المعسكر أن خطراً ماحقاً ينتقمهم
هنا، فارتجوا بالخوف، إذ ركنوا ليلة البارحة
للملاة قديمة ونسوا عتاد أسلحتهم دون ترتيب
أسرعوا لإدراك ما لا يتدرك في مثل هذه
الأحوال، فلم يكتمل استعداد واحد منهم
سوى القائد الذي راح يترك مراقدهم بلا
بصيرة، قلقاً، مزجراً هنا وهناك، وانضم
الجنديان الصغيران بخضم المعمة في المكان،
مبدئين أهبة استعدادهما للمشاركة ورد الجميل
للقائد الذي رفض وجودهما داخل التكنة
وأمرهما بالعودة لوالدتهما، فقرر أحمد الصغير
أن يشارك في حراسة ثغر المخيم من الخلف مع
الجندي المناوب قبالة خيمتهم، ووقف مع أخيه
هناك مبتدئين صباحهم بلهو مسل كما اعتقدا،
وكما رضيت أمهما بذلك

بعيد الشروق أيقنوا أن الجبال لم تفسح لنور
الشمس فقط بل ولرجال البنادق العتاة، الذين
أقبل بعضهم من ناحية الأسرة، ولم يتسن للأم
أن تنادي صغيرها للأوب حتى جروا الخيمة من
فوقها، فادركوا صحة شكهم في أن هذه الخيمة
ليست لمحاربين إذ أن معنوها يجلس خارجها،
أما بقيتهم الباسلة فقد أحاطت بالمخيم من كل
جوانبه وهبوا كريح حارقة أهلكتهم جميعاً .

أطلق أحدهم قبل هذا العنان لبندقته،
فصوب رصاصها للجندي المناوب فأوقعه ميتاً،

وقد ظنت أنه يود باستراحة يعيد فيها أنفاسه، فانزلت من عليه الحمل الخفيف وحررت البندقية مما علق بها لتهمة زادا يأكله، لكنها تفاجأت انه قد أخذ البندقية ووضعها على كتفيه ثم نظر لتلك الوهاد المحترقة من خلفهم وبدأ يئن بصوت أكبر كوحش جريح وكأنه يريد أن يخبرها بشيء ما.. ثم ردد: (دأدية.. دا.. دية...) وهو يرقص رقصة بلادهم .

هوامش

الشونة: لفظة محلية تعني مجموعة من القصب، وخضير أي أن سبيله خضراء ولم يأت وقت حصادها بعد

الخندروشة: لفظة محلية تعني بناء هرمي صغير من الخشب والقش وأحيانا من الخرق البالية .

الشويط: لفظة محلية تعني استواء العدق المحمل بالدرة على النار .

شرحبان وأخيها: حكاية أسطورية من الجنوب تحكي أن شابا انقذ أخته من قتلها كما قرر والدها فور ولادتها تحقيقا للحلم الذي رآه في منامه، فهرب بها بعيدا، ثم أحبت شخصا وتآمرت معه على قتل أخيها .

أماجورية: تيمننا بامرأة تحمل هذا الاسم وقد اشتهرت بجملاتها الفاتن في الجنوب .

الورد: لفظة محلية تعني مرض الملاريا .
كذا وكذبة.. أي أن الدنيا كذا وكذا-
بمعنى يوم لك ويوم عليك

بعيد الظهيرة فاق المعتوه من غيبوبته التي دخل فيها بعد أن غفلت عنه أخته وتشبث بيد أحد الغزاة صارخا به (أد.. أد..) فانهال بشراسة على رأسه بكعب البندقية التي غرته، فقد كانت تشبه بندقيتي أحمد وعبد الله اللذين عثر عليهما فيما بعد بين جثث الجنود الذين يلعبون في دماهم ولم يبق منهم رطب حلقا

أيقنت بأن هذا اليوم هو الآخر من حساب الزمن المالح، فأضافته لقائمة طويلة من أيام الألم المضاعف .

آمنت بيوم قادم قد تجد فيه شتات فؤادها، كما آمنت باتسامة ابنتها من قبل، تلك الابتسامة التي قدمت هذا اليوم مساء، لكنها موت كنسمة خريف تنذر بواهل السماء، وبالأجنحة التي خفقت بها من على تلك الرابية، ولم يبق سوى الجسد المسحى بلا حزن جديد، ليدوي بها في التراب سنبلة جائلة .

ولأن أحزان الحروب تحتاج لوقت أطول ويمكن استذكارها بعد زمن كبير، فقد أرجأت بعض دموعها على موت الصغيرة وعلى فقدان ولديها وولدهم، إلى أيام أخرى، وعليها أن تلملم ما تستطيع للرحيل .

الشمال كان اتجاهها هذه المرة.. حملت رضيعها ونصف ما أذخروه والنصف الآخر كان مقسوما ومعلقا على طرفي بندقية أحد الصغيرين من فوق كتفي أخيها الذي لا يستها أن تمشي قليلا حتى يوقفها بت-لك-فه عن المسير

متسولة عند الباب ، حاول الاسكافي تجاهلها ثم لم يجد بداً من الاستجابة لتوسلاتها .

-الله يخلي أولادك-

ابتسم الاسكافي الذي لم يبلغ الرابعة عشرة ، وانهك باصلاح الفردة الثانية ، دست الصبية قطعة النقود في كيس قماش قطني وراحت تنظر بعينين متوسلتين الى المرأة فتشاغلت عنها بالتطلع الى صور الفنانين المعلقة على الحائط الى جانب الجلود المدبوغة ، وحين ابتعدت ، شعرت المرأة بوخزة ضمير ما لبثت أن بددتها بالنظر الى الشارع ثانية .

فندق "آخر النهار" يطو قليلا عن الأبنية المجاورة، ختмба بثلاثة طوابق شرفاتها كوكبريتية تحكي زما فقد راحته، وبنوا لذ خشبة محشوة بالحرق البالية وقطع الكارتون، وطو طول الشرفات المتأكلة امتدت حبال الفسيل تحمل ملابس رجالية حائلة اللون _ يجامات وقمصان وألبسة داخلية _ وفي الزوايا تكدست قطع الحديد وأخشاب وبراميل.. كما انتصبت في كل شرفة مبردة هواء أكل حوافها الصدا.. الصعود الى الفندق يمر عبر سلم حجري ضيق يكاد لا يبين من العتمة.. انتهت ثانية الى صوت الاسكافي .

-إصلاحها يتأخر.. انظري

وبسط قاعدة الحذاء ذي الكعب المكسور في الوقت الذي دخل فيه رجل كبير السن ، فرد عباءته وجلس قريبا من المرأة تسبقه أنفاسه

من العراق القاصة هدية حسين
وتلك قضية أخرى

كشط الفتى التواء البارز من فردة الحذاء، وكان قبل دقائق قد وضعها بشكل جانبي قرب المدفأة النفطية ليأخذ الجلد تمدده المناسب. سحب الخيوط.. غرز الابرة السمكة في الجانب الأيمن من الحذاء.. أصوات السيارات تخرق رأس المرأة الجالسة على المصطبة في دكان الاسكافي ، تحاول أن تبعد عنها الضجر بالتطلع الى الزمن الشافخ في صف الأبنية الصدلة على الجانب. الآخر من الشارع.. تصدها اللافتات المعلقة على واجهات تلك الأبنية ، والاعلانات المنقوشة على أعمدة الشارع فوق الأبواب ، بخطوط رديئة وألوان متعددة.. "نبيع ونشتري الأدوات الكهربائية على اختلاف أنواعها".. "عيادة الدكتور سالم الجنابي".. "تمور العافية".. "فندق آخر النهار".. "شربت الحلوة".. "فلافل حسنين".. "أحذية التمساح.."

افتر ثفرها وهي ترى جموع التماسيح الخارجة من النهر، تلقى جسرهما المحرشف الطويل على الشاطئ بأرجل رخوة عارية من أيما حذاء.. أوقف خيالها صوت الاسكافي .

-تفضلي

أخذت فردة الحذاء واطمأنت الى حسن إصلاحها ، ثمناولته الفردة الثانية.. وقفت صبية

وجدت نفسها قبالة < كان الحلويات والمعبجنات.. صاح شاب من وراء الزجاج .

شعرت بأن نبرة صوته تنزع عنها ملابسها فاجتازته الى محل للحلي الذهبية.. قطع الذهب تلهث تحت الأضواء الساطعة.. صف للقلائد وآخر للميداليات، وثالث للمشابك والمحابس.. وفي أرضية المعرض المغطاة بقطعة ساتان وردي، استقرت خبات الخرز الأزرق المخضرة، وذات اللون الأحمر والشذري.. طاردها صوت الرجل البدين من داخل المحل :

الذهب للذهب.. تفضلي ..

لفحتها رائحة الكباب المشوي وهي تمر من أمام أحد المطاعم فأشعرتها كم هي جائعة.. ثم تغيرت الرائحة، صارت مشبعة بالرطوبة وطعم السمك عندما وقفت تنظر الى النهر من أعلى الجرف، وكانت النوارس تقتنص زاداها بحركات استعراضية. تنفست بعمق وحانت منها التفانة الى تمثال ينتصب وسط ساحة صغيرة لرجل مطرق الرأس كأنه يشكو الاهمال الذي أحاط بقاعدته، وقبالة دكان للخياطة لكزتها المتسولة

-من مال الله

-قالت المرأة

-لم يعطيني الله يعد

كانت فردة حذاءها _ عندما رجعت - ما تزال مكونة بين كومة الأحذية التالفة نظرت بحنق الى الاسكافي فأسرع هذا بالاعتذار،

العالية كأنه يعاني من ضيق في التنفس.. راح يخلع فردتي حذائه فانبعثت من جواربه انصوفية رائحة انتشرت في زوايا المكان الضيق مما جعل المرأة تنهض وتقف قرب باب المحل . انهمك الاسكافي في إصلاح فردة حذاء الرجل فامتعضت المرأة وواجهت هذا التحاوز بالتطلع الى الشارع.. لاحظت الصبية المتسولة تعرض طريق أحد المدررة.. يبدو أنها ألحت كثيرا مما أضطره لدفعها فتحاشت السقوط بالاستناد الى إحدى ركائز الشارع، يداها مفتوحتان على حركة تواعد وفمها ينفث بالساباب.. لاشك أنها تلعن الزمن الذي رماها الى هذه المهنة المذلة .

خطت المرأة صوب محل ادوات الخياطة، وراحت عيناها تستعرضان.. أحمر شفاة، أقرط، مناديل ورقية وأخرى من القماش الحريري المزهر ، علب مرطب الجلد، أقلام كحل.. وفجأة سقط بصرها على المرأة المعلقة على جدار الخزانة الزجاجية.. شعرت من خلال شحوب وجهها وجفاف شفيتها بأن السنوات قد سرقها قبل الأوان .

تفضلي

ومن دون أن تنظر الى الرجل القابع تحت أضواء الميون خطت بضغ خطوات وشاهدت المتسولة تخرج من دكان للخردوات وتدخل محلا لللبسة الجاهزة.. تساءلت: ترى كم تكسب هذه الصبية في اليوم الواحد ؟ ثم

الجميع كانت المتسولة تكرر هذا وتمد يدها الى ذلك بتوسل مهين ، تدس النقود في الكيس الذي انتفخ، ثم تمد يدها ثانية.. أطل البعض من شرفات فندق "آخر النهار" بفانيلاتهم المتسخة ويحاماتهم المخططة.. سحب أحد السائقين قضيباً من صندوق سيارته، وقبل أن يهوي به على رأس الثاني سبقتة الأيدي وانتزعته القضب من بين يديه.. صرخ طفل وأسرعت فتاة تحمل حقيبة ملابس.. ركض صبي وانزوى خلف كشك للسجائر.. التصقت المتسولة بالمرأة فاجتاحها فيض من أمومة لم يشأ الله أن يمنحها إياها من قبل.. غطت جلبة الشارع على ثرثرة العابرين.. وجدت بعض السيارات طريقاً فرعياً فسلكته متحاشية الازدحام.. أفلتت المتسولة جسدها فجأة وأسرعت صوب رجل تبدو عليه الوجهة أكثر مما يجب.. تذكرت المرأة أنها لم تنقد الاسكافي أجره فعادت مسرعة إليه، وحين مدت يدها الى حافظة نقودها اكتشفت أنها سرفت.

كان السير قد أخذ هجره.. لم يبق سوى الزجاج المتناثر ورجل مرور يتوسط السائقين الصامتين على ماضٍ، يسجل في دفتره بعض الملاحظات.. امرأة تحذر طفلها من عبور الشارع وقطة تجبره بلا خوف.. وعند باب "آخر النهار" كانت الصبية المتسولة تهم بصعود السلم الحجري.. بدت أكبر سناً بصحبة الرجل الذي تبدو عليه الوجهة أكثر مما يجب..

لاحظت خلوا المصطبة من الرجل زي الجوارب الصوفية فاتخذت مكانها متوترة.. شعرت بأن أصابع قدميها

تعرفت داخل النعال الأسفنجي فحزرتها وراحت تحكها ..

تذكرت أن عليها أن تشتري عدداً من أرغفة الخبز، وكيلو من الطماطم، وعلبة لبن وبعض البتوليات، راحت تجمع في ذهنها ثم شطبت على البتوليات وأنقصت عدد الأرغفة، تذكرت أيضاً أن عليها تسديد ديون الجزار وبائع الخضار، وأجور الكهرباء فافترحت على نفسها أن تنازل عن بعض المقتنيات، وحين استعرضت ما لديها من أثاث، لم تجد ما يفي بذلك.. منذ عام باعت معظم ما يمكن أن يباع.. الكراسي والفرش وبعض الصحن.. سبق ذلك، النلاحة والراديو والسجادة اللتان ورثتهما عن أمها، والكؤوس الفضية هدية إحدى صديقاتها عندما تزوجت.. ثم خزانة الملابس الوحيدة، والمكواة.. وعاشت صراعاً نفسياً عميقاً قبل أن تباع ملابس زوجها المتوفى الى محل للألبسة المستعملة.. ومع ذلك فإنها تحمد الله كثيراً لأنها تملك البيت الذي يأويها ..

كانت قد خرجت تواً من دكان الاسكافي عندما زعمت سيارة واصطدمت بسيارة ثانية فتناثر الزجاج على أسفلت الشارع، نزل سائقا السيارتين وراح أحدهما يشتم الآخر، تجمع الناس وحاول بعضهم فض الاشتباك، وسط

باب السحر

- أطلق خيول الهدى
- أصنع من صمت روحي كلاما
- فاتحة اللفظة
- مثلات
- السحر الوردي
- طلل في "suspiro"
- مسك البوح
- الحمام البشير
- معبر الانتظار
- منظر عكوي
- عز الطيرى
- دغلي ملاهي
- البشيرين عبد الرحمن
- عمار شرق الدين
- جمال بن عمار الأحمر
- بشير ضيف الله
- أبو شجرة الشيخ بن محمد بن يمان
- ناصر الدين باكرك

أخلق خيول الهدى

الشاعر مصطفى عكرمة

أخلق خيول الهدى فالساح تنظر
هيأت يعذب إلا عهنا سمر!
الخالدان هما... والمخلدان هما
وهل غيرهما قد عزت البشر!
فصل الخطاب هما، لا فصل بعدهما
وذلك ما خطه في لوحه القدر
فاصدح بأمرك إن الساح تنظر
تكاد من شوقها للخيول تنفطر
سدت مداخل ساح الجهد، وانكفأت
عنها الكفاة، وملت من بها عثروا
طلق لها خيلها، وأرحم تعجلها
بعض التعجل في راحاته الظفر
علقت قلبي على أهدابها حذرا
من أن يمر على أهدابها الحذر
وما أدت قلبي أن يعود إذا
فما أتحام المنايا يعذب الخطر
ألق أحبابه عن وردهم صدروا
طال اشتياقي لهم، والخيول ما رجعت
ولا أناني. كما أمته. الخبر
وجئت أبحت عنه في جزائره
فهي التي لا تقى شوقنا الجزر
وقلت ما تيسر قضي هاهنا أثورا
فليس إلا لها برجي له أثور
أما الجزائر حيا الله ترثها
قد أنبت للوغى من بأسهم قدرا
أما الجزائر قد صانت عقيدتنا
وبالعقيدة ردت كل من كلوا!
أليس فيها خيول الحق قد وثبت
وكل درب مشته كان يختصر
وما استكانت إل ما كان من خطر
فهي اقحام المنايا يعذب الخطر

لَهُ دَرَقَاتُهَا وَهُوَ مُتَعَفِّفٌ

يَرْمِي، وَحَيْثُ رَمَى فَاَلْمُوتُ يَأْتُرُ

وَأَخْتُ خَوْلَةٍ فِي الْجَلْبَى جَمِيلَتُهَا

وَأَنْفُ أَخْتِهَا بِالْكِبَرِ تَأْتُرُ

وَأَنْفُ الْفَيْ شَدِيدُ الْيَأْسِ مَكْهَلُ

مَارِقَةٍ فِي الْوَعْيِ عَجْزٌ، وَلَا كِبَرُ

مَاضُونٍ لِلنَّصْرِ أَوْ لِلْمَوْتِ فِي شَمَمِ

مِيهَاتٍ تَلْقَى أَبَاؤَهُمْ صَبْرًا

عَلَى الْعَقِيدَةِ رَأَاهُمْ شَيْخُ خُدَى

نَجْدَةٍ تَمْنَحِي الدُّنْيَا إِذَا ذَكَرُوا

مَجَاهِدُونَ خَيْرَ الرِّسْلِ نَسَبُهُمْ

نَعْمَ الْجُذُورُ، وَنَعْمَ الْفَرْعُ وَالشَّرُّ

مُسْتَسْكُونٌ بِحِيلِ اللَّهِ وَخُدُّهُمْ

حُبُّ الْجِهَادِ، وَهَلْ إِلَّا بِهِ الْفَقْرُ!

يَهْرَبُوا قُوَّةَ الطَّاعِي وَعَدَّتْهُ

مَا ضَرَّهُمْ مَكْرٌ مِنْ ظُلْمَا بِهِمْ مَكْرًا

يَزْنُ الْأَرْضُ أَنْتَى سَارِجِ حِفْلُهُ

وَنَزَّ رَمَى كَادَتِ الْأَعْوَادُ تَنْصَرُّ

قُوَى قُوَى الشَّرِّ وَالتَّدْمِيرُ قَدْ حَشَدَتْ

عَلَى الْجَزَائِرِ حَيْثُ الْحُبُّ يَنْشُرُ

وَحَيْثُ يَحْيَى بَنُوهَا الْأَمْنُ بِهَا

عَلَى الْوَتَائِمِ كَرَامًا مَلِكًا فَعُورًا

فِي كُلِّ آنٍ، وَمِنْ كُلِّ الْجِهَاتِ هَمِي

عَلَيْهِ مِنْ نَارٍ مِنْ كَادُوا بِهِ مَطَرُ

وَلَيْسَ فِي كَلِّهِ إِلَّا تَوْحِيدُهُ

عَلَى الشَّهَادَةِ، فَاعْجَبْ كَيْفَ يَنْصَرُّ!

وَكَيْفَ أَعْلَى بَنُو الْحَقِّ، كَيْفَ بِهِ

أَعْنَى الْكِبَارِ عَلَى طُغْيَانِهِمْ صَفَرًا!

وَمِنْ يَكُنْ يَهْدِي الرَّحْمَانَ مَعْصَا

إِلَهُ تَلْقَى جَمِيعَ الْخَلْقِ قَدْ عَشَرَا

هَذَا هُوَ الدِّينُ صَاتَهُ جَزَائِرُنَا

فَصَانَهَا .. وَحَبَاهَا عَزَمَ الْقَدَرُ

يَا ابْنَ الْجَزَائِرِ .. يَا عَزَّ الْجِهَادِ أَمَا

بَعْضُ يَأْسِكَ أَمْسَتْ تَقْدِيرُ الْبَشَرِ!

قَدْ كُنْتَ مَقْدَرًا، إِذْ كُنْتَ مَحْدَرًا

وَأَنْتَ مِثْلُ أَخِي الْإِيمَانِ مَقْدَرًا

حَقَّقْتَ لِلْكَوْنِ بِالْإِيمَانِ مَعْجَزَةً

وَلَنْ تَصْدُ الْمَنَايَا زَحْفَ أَيِّ قَسِيٍّ

وَلَيْسَ بَيْتُهُمْ مِنْ مَأْوَاءٍ وَمِنْ أَمِيرٍ

فَأَمْسَى رَغْمَ كُلِّ الْخَلْفِ وَاحِدَةً

وَلَيْسَ غَيْرُ الْكَرَاسِيِّ دَاوُهَا الْخَطَرُ

لَا ضَيْرَ إِنْ عَثَرَ يَوْمًا، وَإِنْ غَفَلَتْ

فَعِن تَصْرُ يَوْمًا سَوْفَ يَسْتَدِرُّ

فَعِن سِوَاهَا لَهُ نَهْجٌ، وَمَعْقِدٌ

عَلَى الزَّمَانِ بِهِ الْأَحْرَارُ تَنْتَحِرُوا

وَمِنْ سِوَاهَا أَعَزَّتْ كُلُّ مَضْطَهْدٍ

وَمِنْ عَدَائِهَا اسْتَغْنَى مَنْ افْتَقَرُوا

لَمْ يَرْشَعْ سِيفُهَا إِلَّا عَلَى بَطْرِ

وَأَيُّ عَدْلٍ سِيفِي إِنْ عَلَا الْبَطْرُ

لَسَوْفَ تَقَى بِمَا عَلِمْتَ أَمْنًا

تَأْسُو الْجَوَاحِرُ وَتَمْضِي دَائِبُهَا الْظَفَرُ

أَمَا تَرَى الْقَوْمَ كَيْفَ الْيَوْمَ وَحَدَّ هَمِّ

حُبِّ الْجِهَادِ، أَمَا فِي حُبِّهِ اشْتَهَرُوا

فِي كُلِّ أَرْضٍ صَحَتْ فِي الْقَوْمِ كَوَكْبَةٌ

فَكُلُّهُمْ لِقَاءُ الْقُدْسِ مَسْتَقْبَرُ

لَوْلَا الْحُدُودُ الَّتِي فِي وَجْهِهِمْ رَفَعَتْ

بَيْتُهَا فِي جَبِينِ الدَّهْرِ تَسْطَرُّ

وَمَا قَهَرَتْ عَدُوَّ غَارِهِ فَلَقَدْ

هَزَزَتْ فِي قَهَرِهِ أَرْكَانَ مَنْ قَهَرُوا

جَاهَدَتْ عَنْ كُلِّ مَظْلُومٍ وَمُضْطَهَّدٍ

فَاسْتَبَسَلُوا مِثْلَمَا اسْتَبَسَلَتْ فَاتَصَبَرُوا

لَوْ لَمْ تَكُنْ قَدْوَةً فِيهِمْ لَمَا اتَّقَصَّوْا

عَلَى الظُّلْمَةِ، وَلَا شَاهَدَتْ مِنْ تَارُوا

وَلَا تَبَاهَتْ شُعُوبٌ كُنْتَ رَائِدُهَا

وَعَنْ جِهَادِكَ سَارَتْ بَيْنَهَا السُّبُرُ

أَمَا رَأَيْتَ بِمَا عَلِمْتَ كَيْفَ غَدَا

طِفْلُ الْحِجَارَةِ يُغْزِي غَدْرَ مَنْ غَدَرُوا

وَكَيْفَ صَدَّ صَبِي زَحْفَ دَارِعَةٍ

يَحْسِبُهُ حِينَمَا قَدْ عَزَّتْ الْحَجَرُ

وَكَيْفَ "آيَاتُ" فِي قَلْبِ الْعَدُوِّ مَضَتْ

وَهِيَ الْفَتَاةُ بِعَمْرِ الْوَرْدِ تَنْفَجِرُ

وَكُلٌّ مِنْ زَانِهَا فِي خَدْرِهَا خَفَرُ

مِنْهَا سَيَفْدُو جَحِيمًا ذَلِكَ الْخَفَرُ

يَصْبُ نِيرَانُهُ فِي رُوحٍ مِنْ سَلَبُوا

مِنَا الْخَفِيقِ فَلَا يَبْقَى لَهَا أَمْرُ

مَا رَأَيْتُ بَنَى الْأَعْدَاءُ قَدْ سَخَرُوا
 لَا يَحْسَبُونَ سِوَى الزَّلْفَى لَهَا تَلْهِمُ
 وَلَا رَأَيْتُ عَرُوشًا تَأْجَهَا صَدِيدُ
 وَيَسْتَرْدُّ . . وَلَا يَدُوْهُمْ ضَجْرُ
 بِكَلِّ مَا شَاءَ الْفُطَاغُوتُ تَأْتُرُ
 بَاعُوا كِرَامَهُمْ . . مَاتَتْ مَرُوءَتُهُمْ
 لَا ضَيْرَ مِنْ ظُلْمَةِ تَأَخَّتْ بِكُلِّكَلْهَا
 كَانَهُمْ قَبْرُوا . . يَا لَيْتَهُمْ قَبْرُوا
 عَمْرُ الدَّجَمِ لِحَفَاطَاتِ ثُمَّ يَحْسَرُ
 لَسَوْفَ نَهْدُهُمْ يَوْمًا كُلِّ مَا رَفَعُوا
 مِنَ الْحُدُودِ، فَيَحْلُو بَيْنَنَا السَّفَرُ
 أَلَسْتُ مِنْ بِالْجِهَادِ الْحَقِّ عَلَمًا
 يَا ابْنَ الْجَزَائِرِ أَنْفَ مَوْتًا، أَوْ أَتَحْيَا
 يَا ابْنَ الْجَزَائِرِ مَا عَلِمْتُ فِلْسَفَةً
 وَلَا كَلَامًا بِهِ بِالْجَهْلِ قَدْ بَهَرُوا
 عَلِمْتُ أَنْ تَرَى الْأَوْطَانَ ذَرْتَهُ
 نَدَى . . وَيَرْحُصُ طُلُوعًا دُونَهَا الْعَمْرُ
 فَكَيْفَ تَرْضَى أَيَا فُخْرِ الشُّعُوبِ بِمَا
 يَدْمِي الْقُلُوبِ، وَفِيكَ الْكَوْنُ يَفْتَحُرُ؟
 نَتِ، مُؤْمِنًا لِلْوَقْفَى وَعِزَّتَهَا
 نَتِ لِرُوحَةٍ نَا نَفْسِي بَنَى عَمْرُ
 مَا تَرَى الْقَوْمِ . . بِنَ الْعَزْكَيفِ غَدُو
 شَيْئًا، وَنَيْسَ هُمْ رَأْيِي، وَلَا ظَنُّرُ
 لَيْسَ قَوْمِي مِنْذُ أَنْ خَلَقُوا
 وَثَبَّتَا فَنِي تَوَثَّبَا إِذْ ذَالُ مِنْ غَدَرُوا
 فَتَرَكْتُ خِيُولَكَ تَرْضِي السَّاحُ
 مَاذَا أَحْدَثَ وَاهَا مِنْ مَصَائِبَا
 أَلَيْسَ فِينَا لِحْدِ الْأَمْسِ مَذْكُرُ؟
 فَاتْرَكَ خِيُولَكَ تَرْضِي السَّاحُ
 وَثَبَّتَا فَنِي تَوَثَّبَا إِذْ ذَالُ مِنْ غَدَرُوا
 فَتَرَكْتُ خِيُولَكَ تَرْضِي السَّاحُ
 مَاذَا أَحْدَثَ وَاهَا مِنْ مَصَائِبَا
 أَلَيْسَ فِينَا لِحْدِ الْأَمْسِ مَذْكُرُ؟

فكيف فرق قومي حاقداً شراً!
وكيف من ذلك لأوغاد قد كبروا.
ولو تصافى بنو قومي لما كبروا
عمى فناء بني قومي قد انحذوا
شرقاً وغرباً، وآلف هي النذر
وما اتعظت، ولذات به لفرقة
سعيها سوف لا يبقى ولا يذر
أليس في القوم واذله معتصم
أليس في القوم وإيلاه معتبراً
صرنا لأعدائنا من ذلة خدما
نحن الذين بنا الإعزاز يفسخ
واها لقومي، وواها من تفرقهم
إن ظلت الساح تدعوننا وننتظر
وأنف وبلاء مما قد يكون غدا
إن لم تعد أمي بالله تأمراً

عبد العزيز بما أوتيت من خلق
ومن محامد فيها اختصك القدر
داو الجراح بما جاءت به السور
فكل برء بما جاءت به السور
فشعبك الحر مأمول توخده
على يدك . . ومرجوله الظفر
من مثل أمة مليون مضوا قدما
وليس فيهم من استشهاده حذراً
شقوا جيب دجاءهم فاستحال ضحى
وفى نظى دهم أغلام صهروا
أطمنى السلطانة وأقواها لها نهروا
وأمرها الحمد ما يرضيه فانتصروا
هم الأباة، وكم من محنة عبروا
فبأسهم وحده في لبنا القمر
تبني الجزائر، يبقى شعبها أملا
لكل قومي، ويبقى ذكرها العطر

أصنع من صمت روحي كلاما

شعر/ عزت الطيلى

تطوّرهما	سأحملُ حزني
وردة	على راحتي
وخزامي	أعقله
وأطهو على النار	فوق قلبي
رملا..... وطينا	وساما
أضلل	وأثره
أحفظ لقلبي إذا ما	في فضائي غدا
عسى أن يمرّ الأمر	وأطلقه
فيكي	في مسامي
وتضجك بالخيز	حماما
جوع اليتامى	وأصنع
وأفزع عن الثوب جسمي	من صمت روحي
وأخفى	كلاما
جروحا تنزّ	وأغزل
دما وانتقاما	من شوك عمري
	مروجا

تنامي	وأعدوا لي سطح
سلام على حلوة	خوفني
في المراعي	وحيدا
تَكَلُّ بِاللَّيْلِ	أُسامر بالخوف
جفنا مرصا	بدرا تسامي
وَتَنْظُرُ الْوَعْدَ	وعطل نجماته
عاما	عن بكاء
فعاما	وهدهد دمعاته
سلام على الشعركي بنا
في حبيته	*****
سلام على محبين	وألقى السلام
استداما	على كل شيء
سلام على شاعر	أنتي
ضل دهر	أومضي
وأسكر خمرة	لم أعرف اهتماما
حين هاما	سلام على منزل
وجاء الهوى	في الحجير
فأسوى	به
واسقاما	ما به
	من غموض

فاتحة الالهة

شعر: علي ملاحي

أدعوك أن تأتي فاتحة الهبة،

أشهي فيك المودة والصرحة والهدى

أدعوك ثم ألوذ بالكلمات، والذكرى

وأجمع ما تبقى من عزاء القلب

أنحصر الطريق إلى احتمالات المغر

وأجدد الحب الذي بيني، وبينك

أكفي بالذكريات ولمسة الكف الطرفة

أدعوك،

أكشف الطريق لعنتي

أو أكفي بالشوق والرغبات تحت وسادتي

وألون التحنن بالحب الجميل

أسدّد الخطوات كي أهواك،

كي أرضاك في

سري، وفي علي

وبمفتاح صبري، هذه الطرقات لا تملو

وشوقتي استطالت عبرها

وعيون من أهوى بجحي وتوخي

في القلب، دقة لحن

يا نصر روحي، يا حمامه

هل تمحين دمي أبسامة

وأقول:

يا طوبى لمن عشق السماء

ولم يذب في الكلتين

وكان مثل الضوء،

يحسي العاشقين إلى الحلال

• موعظ

وأن العبد عن الأعبة أشهي الآن الديار

وأنا أقرب من الأعبة أشهي الآن. انصار

وألوذ بالأحلام إذ تأتي إلى قلبي الحبية

والديار

وألوذ بالصلوات إذ يسطو على قلبي الوداد . . . بلا

خيبر

من فا . .

ولا أجد البديل عن التمي

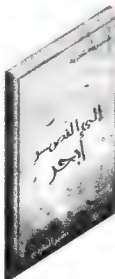
تعطي

ولا ترضى لرفقتها من

من فا

يا حامل الحب الوفي
من ذا يقربني إلى الدفء الحلال
وسد أبواب الشهيق والخيال
من يصلي قلبي، ويحميني
ولا أجد الدليل
عن التي كانت بأعماقي المثال
أواه يا ليل استرح
لكون مثال الفرح
أواه يا ليل استرح

ولا أجد التي أموى سوى
في لحنه
حي الذي يهب المشاعر ساعدا
وموعدا
غد مبر
مذيق في روحي سوى الشوق الكبير
يدبك
فترسم على نبض الرسائل والنسيم
شكل الدير، وطلمة الوجه الصغير
يا حامل الحب الوفي



مَثَلَات ..

البشير بن عبد الرحمان

قل لها : مرة واستظل بي الفل ظللي

ومن قبل قد خلت المثلات

قل لها : سلام على روحه

روحه ربما أغلقت وجهها

في دروب الحياة

وسلام على نوره

نوره لم يجد شمعة

يستضيء بها قلوب بالحزن

حتى غدا يوحش الظلمات

وأتا شاهد شمس قد من نبضها النج

عل فرحة سوف ترق من بعده ..

وسلام على يابه

هل سيفتح من قبله!

وعلى الشرفات التي لا تحل على الشرفات

عني حين تسألك الامنيات

قل لها : غادرته الروى في القاء الجهات

لم يجد مطري وجهة لرايبي

سرايبي سحابي

سحابي سراب تعازله الخطوات

خطواتي التي نكثت غزلها

تخذت منزلا ..

ليس يدركه البض نبضي

ضحكي فيه بكاء

وبكائي ضحك تدل

ولوح بالكف من شجر الذكريات

ذكره نبي بلا ثمر تشبيه العيون

وبلا شفة ..

شفتي أيقظت في دمي من صنوف السبات

قوله: لعمري... كسوتي...	توذا بطلب شذاها
سكنت/كسنت لفتي...	وصلني لأجل النجوم
لغتي هومت	لظفني في دمه الحشرجات...
وهي لم تبلغ الحلم بعد	قل لها: لم يزل تصفح دمعها بالأصا
حللت بالرضا غب الفطام	في قلوب الزمان المهجر
لعمري غلت... لغت... علفت...	تلاها بالحدين
ما تقول النيثات في غدها؟	منها... إليها وبالصلوات
قل لها: المدى سادر	قل لها: حين يعبره الموج
والسرور يفلق أبوابه	يرتج طوفان الذكر ملتصقا ملحه
ليقي ما بقي	هوذا سبعة...
الندى حاثو	توفروا من حولها... كل... مات
هل سيبقى على رسم خضرته فننا؟	قل لها: ميم المسافة
أم يجمع أسمعة للرحيل... المطر بالعبرات	كم جمعتي بساح الشroud
قل لها: لم يزل يتجهمي	وكم سكنتني على جهتي
نقاسيم من أثت بالمواعيد أيامه	كنت قبل نخيلا
عصرت رمله عبا	وها- الآن- أعجاز نخلي على جهتي
عشبت قمر من تراب	تهيل التراب على المنعصرات

كنت قبل غناء يصفحه المصحو
يشيب بالهزف
ليهب نسيما على الكائنات
كنت قبل أنامل فجر
تلون وجه الشفق
وكان الفسق يشككي ...
ثم ينحتني مقلا وسحاب
شق الصد من سحرها ويتاولها الثمرات
قل لها: حين يفرش الحزن أظلمها
من سيكيه؟
وأبي السموات سوف تنطيه؟
- قلت: آه...
- أوري بأجبال معه
وازرعي سمعه في الحبر المصفي
في سعف النخل
في همس رابية
وفي حدق الراحلين إلى الله...



السحر الوردى

عصام شرف الدين

يا أخت السحر الوردى
هل أنى معارجكم تطرق؟
تحملنى نحوك مرأتى
لكى سبيلك لا تصدق
.....

قد ثبتت فى الجوارى
لكن لا لك فى المطلق
يسل من شرفة بيتى
خيط من فوازق
هل هذا طيفك سيدتى؟
أم أنى جفونك
لم تفلق؟

لسان الروح
فى فؤادى فما وهب حنان
ينادى قورق الألفان
يزهر العمر .. ها هذا الفل زاه

يسل من شرفة بيتى
خيط من فوازق ..
هل هذا طيفك سيدتى؟
أم أنى جفونك لم تفلق؟
يا أخت السحر الوردى
هل أنى معارجكم تطرق؟
تحملنى نحوك مرأتى
لكى سبيلك لا تصدق
سأهب من الفتوة مجرا
تعبرنى فيه سفائنك
وأهب من اليقظة برا
تفسنى منه خرافتك

وأهب من الوهم رذاذاً تطويه سحائب ..
يا أم شراع لم يحجب دمع المشاق
وخريطة أرض لم تسر وهج الأحداق
وسحابة سقف لم تحفظ لذة الاعتناق

وبناغمي نسرينه الریحانُ
أنت لي واحدة فيء إليها
إن أشاحت عن الهوى أوطانُ
ما أنا دون نغمياتك؟ ضفتُ
صاحبة: الحجير والحمران
أنا لولاك جدول من سراب
لا يلب يومه ظلماتُ
أنا لولاك حفنة من رماد
بعثرتها الريح فهي دخان
أنا لولاك لن أكون... وإن كنت
فنفوس تشله الأحزانُ
يا سميع الفؤاد إن عني أضلعي تحنان
كنت في أنني مساكب ضوء
في مدى نورها يشب الزمان
صنت مجدا ملء الورى يبرئنا
كان لولاك مهدرا لا يصاب
البطولات... أني نهدة عز
أنت في سفر فخرها عتوانُ
من أباديك ألف بيضاء، والتأخ
بدري، له بين اقتان

خلق الله أني من خصال
يدها الجود، والقصيد اللسانُ
لغة العقل والعواطف شتى
وحده الشعر بينها ترجمان
ويقولون بمنزل الوحي قفر
يسطى برسمه النسيانُ
فالدنان المعقاة أريقت
وندامي القصيد كانوا فبانوا
ألم رجم بالقيط يحلق الناعون
حتى اقشعرت الأذان
أبجد: فما قال الدوالي
حبلات وحولها الدمان
لا يزال القرص بستان خصب
يتقيا ظلاله الوجدان
شاطئا يحضن الفرقوكم قد
أعرضت في مأم قانة تكللي
وعلى العرس مزهر وقيان
هو آه القرب إن شطت الدار
وأرخت دموعها الاجفانُ
هو ماوى الميتين إذا ما

طمسهُمَرا بهم هجران
 وهو سوطٌ على النفاة، وطيرٌ
 تعب السجين منه والتجان
 وراه حجارة في يدي طفل
 صغير.. كلاهما بركان
 وابل الشعر اسق جذب فؤادي
 بين جنبي خافق حران
 ما غدي دون قبض جودك إلا
 جيفة طوفت بها غرمان
 ما غدي؟ غير قبضة من فراغ
 ومدى يستيحه التكران
 في زمان اللهاث والفرق
 انسجور ينسى شعوره الإنسان
 عصره الوهم، حاكاه: غريب
 يذأكي وثائه حيران
 بعث فيه أفلات وعزى
 من جديد... وقذست أوثان
 زاده نهبة لمخلب ضار
 وبسبسته أفوان
 وحدك الفجر، إن أناخت ليال

قلت للمدبلجين كونوا فكانوا
 ليس إلا بغير الكون
 بالأنطاف حتى يبرعم الأقحوان
 كت ديوان مجدنا فحنانك
 نألق ليرجع الديوان
 لا يرجع النفوس غير قصيد
 من حنا ياء يشرق الإيمان
 محمد فاضلي
 ينف الخرشور الدين المغرب
 فراشات الطفولة
 المتحنة بالهميش
 تمزج باليسم في جنت الليل
 بلا عكازة
 خانتها قبضة اليد
 تحط فوق رأسها
 أحلام الغيب
 سئل رذاذ الأيام
 التاريخ يخلق شبرا من العري
 يخترق مسافات الماضي
 ويلوى كشقوق جدار مصبوع باسمها

تعرّفه	فوف الحوثر
كل حبة رمل	ونسوة عساكر
كل سواقع البلاد	يتظنون عودة البندقية
تعرّفه	من حرب طويلة
كل الصحائف المذهبة	يتظنون عودة الريح
التي تدور	بالسلام
جهة استلقى جبابرة	من خط الصدود
بنياشين مهترئة	أقبية بعيدة
كل إبراهيم العرق	تغازل القبود المكسورة
المملوءة بوجه الذهب المويجل	وتنخر سيرة الجسد .
كل الحماقات بملقنة	كل المواثيق شاخت
في كتاب الأشباح	بأيديها
تعرّفه	وأسيرها لم يعد
إلا طفله	كل الأعرف المختزلة في كل القمر
إذ يهكم: أمي أعاد أبي . . ؟	تناسه
	كل الدفة مدموسة في ليل الصحراء

"Suspiro" طلل في

جمال بن عمار الأحمر

أَجَزْتُمِي يَا نَسِيمُ إِلَى	نَارِيْسَ فَرَى وَطَنِي
طُلُولِ ضَمَّتْهَا وَطَنِي	مُبِيرُ الشَّوْقِ وَالشَّجَنِ
رُسُومُ "الشُّسَيْرُو" هَدِيَّتِي	فَحِبِّ اللَّهِ نَفَحَتْهُ
فَوَجَّهْ نَحْوَهَا سَفِينِي	سَيِّدِ الْجَنَّةِ الْعَذْبِ
أَلَا وَأَنْزِلْ بِرِيْعِهِمْ	خَفِيفٌ مُخَفِّفٌ حَذِرِ
نَحْسَ الدَّائِرِ تَعْرِفُنِي	***
وَطُفْ بِالْحَبِي إِذْ سَكَّوْا	خَفَاءَ الْحَلَمِ فِي الْوَسَنِ
وَحَيِّمِي دَارِ الْمَنِّ	سَرَى رُوحًا بِسَاحَتِنَا
وَسَلِّمْ يَا نَسِيمُ عَلَى	بَهْزِ الْغَصَنِ مِنْ فَتَنِ
***	بَهْزِ الرُّوحِ فِي لَهْفِ
عَزِيزِ ذَلِّ فِي الْيَحْنِ	يُدَاوِي غُرْمَةَ الزَّمَنِ
فَقُوبِكُمِي مَنَازِلَهُمْ	يَزِيدُ الشَّوْقَ تَارَ لَطْفِي
جِرَاحِ الْأَمْسِ تُؤَلِّمُنِي	وَيَغْدِرِي قَلْبِي الزَّمَنِ

فَأَثَرُنَا شَهِدَتْ	هَنَا وَالصَّخْرَةُ أَنْحَبُوا
بَسَجْدِنَا طَمَحَ الْقَنْفُ	هَذَا قَوْلُ لَحْرَتِنَا
وَعِطْرُ قَدْ سَرَى عَيْنُ	كَسُوطٍ طَلَّ يَجْدُنِي
مِنْ الْأَخْلَامِ يُوْقِظُنِي	هَنَا يَا وَبَحَّ هَجْرَتِهِ
يَلْبِلُ شَمَالَ عَصَتِ	لِنَصْرِ صَارَ يَطْرُدُنِي
يَلْبِلُ بَاتَ يُوقِظُنِي	جِدَارُ قَائِمِ خُورٍ
بِلَاذَا يَا نَسِيمُ تَرَى	غُرْبُ الْبُخْفِ يُغْرِ عُنِي
شَجْوَةً أَنْحَبَتْ بَدِي	كَتَبَ الرِّمْعُ يَمْدُنِي:
وَحَالِي مُنْصَرٌّ وَتَدِي	أَلَا نَصْرُ بِنَا صِرُنِي
وَعُرِي جَاءَ بِالْكَفْرِ	وَقُلْ لَشَائِنِ بِنَا
فَقُومُوا حَيِّبُ عَلَيَّ	حَيُّوا صَاحِبَ الْبَطْنِ
غَرِيبِ الدَّارِ وَالْمَدْنِ "؟"	

مسلك البوح

بشير ضيف الله

لَمْ تَسْعِنِي الْفَجَاءَةُ،	يُدَوِّرُنِي
عَلَّقَنِي عَارِي الرُّأْسِ مِنْ قَدَمِي	دَائِخًا . .
نَبِذَ فِرَاشَاتَهَا !	وَأَنَامَ !
لَمْ أَكُنْ فِي الْغُرَابَةِ وَحْدِي	لَا، أَفْ، يَا
- بَلَا شَكَّ -	طَاغَتْ فِي الْفَقْسِ، وَالتَّغْرِبِ
لَكَفَنِي حِينَ أَبْصَرْتَنِي جَسَدِي	تُسَبِّحُ عَصَا، لَهْشِ،
فَرَمَ جَسَدِي وَاسْتَقَامَ !	أَصْرَخَ فِي رَيَابِةِ نَفْسِهَا :
ذُرْوَةُ الْفَقْسِ سَيِّدَتِي	أَيْنَاكَ سَيِّدَتِي لِيُخْلِقَنَا التَّفَاصُ
خِيَمَةُ الصَّدْرِ	وَيَنْشِي عَنَبَ الْكَلَامِ ؟ !
أَقْرَأَنِي فِي اهْتِرَازَتِهَا نَحْبًا حَلِينَا	

الحمام البشير

أبو شجوة الشيخ بن محمد بن بانه

مورطانيا

وعرت قلبي إلى دارة
من دخان الأساطير
أعقب طفلا من الورد
يتلوا قصائد من نهم الموز
فاشعلت بالدجى قدماي
يا طائر العشق يا هاتما في خلاياي
أدمن عذابك في عمري خمره للصالح
هز إلى نشوات العشي
بنفس الغداة النجم
وأبذل لنا من رفاذك
في قدح من نزه المواويل
هدهد ندى الموت في ساحل الموت
وأشوق إلى كبد الشمس
أرضا تكبدتها غصة من نشيج النخيل
هي الآن تبيع عن كوكب الزنجيل
يا قمر يا ينشر بالليل
وجدا مواويل ضوء قمر ليلى من دجاي
فأصحو على آخر الدهر محمدا بالأصايل
أبرق عن زمن من هدل السنايل

أهف ليلى
أعقب طفلا من الورد
يتلوا قصائد من نهم الموز
وأكلت بالرقى مقلتي
ألا هل أعاف ليلى
مقبرة بالصبايات
أحسب يقول بل بيني احتضاني
قل من مهرجانات الطواويس
أوردني
والأغانى
تشد إلى عرنا بالحمام البشير
وبنينا شجر القرقور
وبعشنا الخلد يشوق بالخيزران المزمار
يا طائر العشق أأخذت
فأزول إلى الأرض
واحرق ذواتك في وله مشمس من دماي
قد أسكرت زرقعة المستحيل يداي

معبر الانتظار

ناصر الدين باكرة

وتجرحني القهوة الباردة . .

الوجوه كيومئذ . .

والدقائق مملوءة بالغياب

انتظرت . . انتظرت

ولا غيمة في الأفق

تلتفتي الطاولات وتصبرني الأرصنة

ثم أضلني . . عذاب حلم تبخر في موعد كاذب . .

ثم أضلني الملائكة في بيته

أقرأ الكهف أو سورة المائدة

"الصور فقط تعرف الله"

قالها شاعر . . ومضى

قلت: والشهداء الذين كتمني أنا

يعرفون الصور ويعرفهم

واحدا . .

واحدا

أمارلت أنسى . . .

أمارلت أنسى غشط أحلامها للغرب الذي قد يحين...

وقد لا يحين

أمارلت مثلي تجيب في السهو

كالغيمة الوافدة . .

ما الذي يجعل الحلم أكبر من لفتي الباعثة.

- أحوالك الآن معنى عصيا

ترأوده لفظة شاردة . .

السلام على وجهك المستحيل إذا أجهشت شفتاك

سأ

وحين يموت الكلام

ويبعث في قبة ماردة

ما الذي أشعل الأنف أو أماننا ؟

هل ترأده الغيب ؟

يعبرني السهوكي القيق

فبق على برد طوية لا تنفس سري

• تجليات الثنائية التضادية في رواية الشمعة والدماليز **نظرة حناني**

• الأدب العراقي بعد الاحتلال إطلالة وملاحظات

عبد الرحمن مجيد الربيعي

• قراءة في أشكال التعبير الشعري عند إيمو هاغ **سرايا فرحوني**

• بدون عنوان

الشاعر الكبير أحمد مطر

• نوافذ ثقافية مختصرة

إسلام الحلي ملاسي

• برنامج الجاحظية الثقافي

تجليات الثنائية التضادية في رواية "الشمعة والذهاليز"

فاطمة عماري

هذه المقالة هي واحدة من 11 مقالة قدمت عن الطاهر وطار ضمن ورشة العمل المفاربع- التي أشرف عليها الدكتور واسيني الأعرج والتي أعدها طلبة الماجستير بقسم اللغة العربية. جامعة الجزائر. لقميها في هذا العدد في انتظار تقديم المزيد منها لأقبيتها.

* مدخل منهجي:

صدرت رواية الشمعة والذهاليز للروائي الجزائري الطاهر وطار خلال عشرية التجربة المأساوية التي عاشتها الجزائر، عشرية سوداء تعددت فيها مظاهر الأزمة السياسية المعلنة بين الأطراف المتنازعة والتي أدت إلى مضاعفات عصفت بالشخصية الوطنية، الفردية والجماعية، برزت لها انعكاسات واضحة التفصيلات، بالغة الأثر في المجالات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية الفكرية والأدبية. ذلك أن الحركة الأدبية ذات صلة وثيقة بالوضع الوطني.

وتدرج الرواية ضمن أولى الإنتاجات لأدبية الروائية(*) خوضاً في ظاهرة تعنف في الجزائر، فاتحة المجال لنقاش أسكتت مبادرته من قبل، بإعتبارها منطقة محظورة ولوجها، بشرح فيها للنسب أسباب الأزمة، ويحصى مظاهرها وتجلياتها في المستويات المختلفة.

تحكي الرواية قصة شاعر يعيش الوحدة والانعزال، يأبى أن تقف عليه مناهاته الذهاليزية المظلمة، المتخنة بالهموم والمساءلات الفكرية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية واللغوية والإيديولوجية المتجلية في أبعاد حياتية وإنتاجات يومية يحول أن يتمش طبيعتها ويدرك علل طغوها على السطح الجزائري. يتعرف

على الصديق عمار بن ياسر القيادي المتغف في الحركة الإسلامية، صاحب التوجه المعتدل في تصويره لقيام الدولة الإسلامية، البائن في المساحات التي خصصها للروائي كمقاطع حوارية متبادلة بين فكر الشاعر وفكر عمار، تتكفي بتأسيس علاقة صداقة زكت الشاعر لاعتلاء كرسي وزير الفلاحة في دولة الحكم الإسلامي.

بولحاً الروائي بعدها إلى عالم الخيزران، التي تمثل بداية الاحتراق الروائي لدهليز الضريح (الشاعر) بكتساحها عالمه المارد(1)، لينتفض بفعلها أمله في الحياة بعد أن ظن رحيله دون إياب. لنشهد نهاية تقاوم الأوضاع المؤدية لإنهيار القيم التي كان يؤمن ويعتقد بها، لتتلقه على إثرها التيارات الفكرية المتناقضة النائلة في تحليله للملمح الرأهن، المعلم بعد طغيان النفاق والكنب والزداجية الخطاب السياسي كنتيجة لفقدان التقاسيم المميزة لمحا الهوية الوطنية بعد الاستقلال، شارحاً بذلك أسباب تعفن الأوضاع، الممقورة عن نازم سياسي إختلت له كل الموازين. ليسرد في الأخير تفاصيل مشهد نعي الشاعر المتهيد بعد أن شوّهت نضارة عزلته بإقتحام سبع ملثمين بيته لإصدار حكم إعدامي في حقه، متنوع الأداءات مبتكر الإجراءات.

إن المتأمل لبنية النص الروائي الشكلية وحمولة المتن الروائي الذاتية والخارجية يسرعي إنتباهه للوهلة الأولى نمطية النص

النص إنطلاقاً من الفصح التوليدي الممكن الإدلاء بها تعبيراً عن حضور الملح الاجتماعي في النص الأدبي أو ما يسمى بمكون النص الاجتماعي(2)، كمحاولة لتدارك نقص إتسمت به المناهج السابقة، بتشكيل منهج جامع يرى النص ككلية لها أدواتها وآلياتها المساعدة في تحليل المتن الروائي تحليلاً محايلاً داخلياً من جهة، مع بحث في العلاقات الاجتماعية داخل النص الروائي من جهة أخرى، ذلك أن علم اجتماع النص يهتم بمسألة معرفة كيف تتجسد القضايا الاجتماعية والمصالح الجماعية في المستويات الدلالية والتركيبية والسردية للنص(3).

ولذا يمكن تحديد مجال إستغلال المنهج السوسيونقدي في مستويين أساسيين هما:
1/. مستوى النص المتشكل من البنى الدلالية والتركيبية والسردية.

2/. مستوى تفصيل القضايا الاجتماعية والمصالح الجماعية في هذه البنية الفنية. ولعلّ فاعلية المنهج السوسيونقدي ناتجة عن هذا التزاوج بين ما هو داخلي وخارجي، الأمر الذي يوفر إمكانية إبراز دلالة المعاني المرسلة في المتن الروائي، إنطلاقاً من دوالها المتجلية في مبنائها السردية، الناشئة أساساً من محتوى اجتماعي ما.

وتماشياً مع المنهج المختار فضّلنا تقسيم المقاربة التطبيقية في تحليل نص الشمعة والذهاليز اعتماداً على تفصيلات متميزة في قراءة العمل، ذات مستويات تكاملية لاستكناه خبايا المنتج الأدبي، توفر إمكانية تنقل مرنة فعالة من المحتوى الشكلي إلى المحتوى الداخلي فالخارجي للنص. وهو ما سنحاول تفصيله في الشقّ التالي من الدراسة.

*** قراءة في تجليات الثنائية التضادية في رواية الشمعة والذهاليز:**

بغية الوصول إلى مكن البنية التضادية في النص الروائي، ويحاً عن تعدّد مستوياتها سنقوم بعملية مسح عامة للرواية، إنكأ على ثلاث قراءات متتالية مكّمت لبعضها البعض، تضمن لنا التوصل لنتائج أكثر دقة ورجحاناً.

المتأثرة عن غيرها من الأعمال الروائية المعاصرة له المؤسسة على ثنائية تضادية تتوّعت مستويات تجلياتها كثرة تفاعلية مع واقع متقل بالأحداث النامية عن زخم جدلي، علة طغيانه تصاعد وتيرة الصراع الذي ميز فترة التسعينات من القرن الماضي في الجزائر.

وقد حاول الطاهر وطار اعتماداً على هذه الثنائية إبراز حجم ودرجة التناقضات اليزاعة في الوطن إثر الصدام القائم بين عشاق عرش السلطة، مع إدراج تحليل لأسباب الأزمة التي أسلمته لمخبل دموي أزھقت بوحيثيته طهارة النفس الجزائرية. لتعبر الرواية بذلك عن رغبة في الفهم، يسعى لتحصيلها كل فرد جزائري تجرّع من كاس الوجع الدامي زمن المحنة.

ولعلّ السؤال الأهم في هذه الدراسة الموسومة ب: تجليات الثنائية التضادية في رواية الشمعة والذهاليز يتلخص في طرح إشكالي بالغ الدور في إنماء أطرافها، يفسح عن عملية تجلي هذه البنية داخل النص الروائي في مظهرات متنوعة النماذج، مع محاولة تفسيرية لوظيفة إدراجها في هذا النص بالأخص.

هذا ما يميز هذه الدراسة عن سابقتها(4)، التي تناولت جانبها المضموني بالتحليل، كرواية ذات توجه سياسي إبولوجي، صنفها ضمن الكتابة الروائية المعبرة عن أثر الفعل الإرهابي الضعيف الناتج عن هذا النزوع أو ذلك. وقد تطرقت بعض هذه القراءات لبنية الثنائية التضادية كمحتوى لغوي يصدح بلسان حاله، من خلال تناول التراكم الدلالي الضمني الناشئ عن النموذج النوعي المعبر بها عن المتن الروائي.

ومن أجل تحليل نقدي أكثر شمولية وفاعلية ارتأينا إجراء مقاربة نصية للرواية اعتماداً على المنهج السوسيونقدي في تحليل النصوص الأدبية، كما يتحتم من مزايا منهجية تبيح حرية التنقل بين حبيات النص الداخلية والخارجية، وصولاً إلى المرجعية الاجتماعية القائم عليها النص، وفتحها مجالاً أرحب لبروز الدلالات المسكوت عنها في

كمدخل رمزي يحيل إلى أصل الأزمة السياسية في أرض الجزائر المستقلة بدءاً بطلب الحزب الواحد الرأى للتعددية الحزبية في البلاد، وما انجر عنه إثر تكسب الرغبات المغايرة والمضادة للزرعة الواحدة، التي أسفرت عن أحداث 5 أكتوبر 1988 نتيجة لمضاعفات عجلت بالانتقال إلى التعدد، مع بروز التوجهات السياسية والرؤى الأيديولوجية الجديدة.

فكان الرؤى بتوظيفه الاستهلالي هذا يختصر لنا كل ما سيُقال في المتن الرؤى كمولجات تنوعت مظاهرها، لعل مركزية شكلت بؤرة التوتر الأولى المتجلية في تباين تقابلي متضاد للزعات بين الواحدة من جهة، وإرتباطها بالطرف المغاير لها، البارز في التعددية من جهة أخرى.

فكان الاستهلال بهذا اكمل ملمح للبنية التفاضلية في الرؤى، بما حملتها من دلالات راسخة في التاريخ الجزائري المعاصر، له إنكار مفهومي في الخصم الداخلي للتفاصيل الجزئية المكونة للرؤى.

2. الشجلى الداخلي:

أ. البناء اللغوي في الرؤى:

لقد اعتمد الرؤى في بنائه الداخلي للرؤى مدونة لغوية قائمة على علاقات تضادية دلالية بين الملفوظات المختارة، وكأنه إستضافها خصيصاً في هذا العمل لتمنحه أقصى حد من تنوع مظاهر الثنائية الموظفة في أشكال متعددة، فقد توصلت ترسانة من التقابلات اللغوية، نذكر منها:

(يمين/يسار)، (شرق/غرب)، (شمال/جنوب)، (نو ر/ظلمة)، (أسفل/أعلى)، (بناء/هدم)، (ليل/نهار)، (حد/اموت)، (غالب/مغلوب)، (سيد/مسيود)، (مادة/روح)، (طول/قصر)، (جهل/علم)، (ماضي/حاضر)، (حق/يقه/خيال)، (صباح/مساء)، (مجانين/عقلاء)، (أمام/و راء)، (سالب/موجب)، (صدق/كذب)، (يميني/يسار)

(ي/ي)، (مومن/مبلد)، (حاكم/محكوم)، (سواد/بياض)، (صع ود/لزلزل)، (إحتذاء/استقامة)، (كيار/صغار)، (حقير/

1. الشجلى الشكلي:

أ. التركيبة العنوانية في الرؤى:

ننطلق من العنوان الرئيسي {الشمعة والذهاليز} كمركب سمي عطفي يوحي بوجود تعارض رمزي نعلن دلالية تقضي بتناقض وتضاد مفهومي بين الأشياء المكونة للشمعة (النور، النهار، الهدوء، السكينة، الخير، الهدى...) والذهاليز (الظلمة، الليل، الاضطراب، التوتر، الشر، الصلّال....). إذ يجمع الرؤى في عنوانه بين امتناقضات والمتقابلات الضدية في أن واحد مصدر ذلك رؤية جدلية لا تمنع في أن يحتجج متقدّص في لحظة واحدة (4)

ويتناص العنوان الرئيسي مع العناوين الداخلية للفصول، ذلك أن متن الرؤى ينهض على شقين اثنين اتخذ الأول عنوان ذهاليز (5)، وهو تركيب إضافي يحمل دلالة قوية تحيل إلى بؤر لطلعت يخصصه لعملية تشريحية للأوضاع المتأددة، ميزاً عن الممارسات السياسية البائنة في تحليلات تأتي لإبرازها في حبيها، وهو في هذا الشق يتناص مع الجزء الثاني من عنوان الرؤى (الذهاليز).

بينما اتخذ الشق الثاني عنوان الشمعة (6)، كملح تناصي علائقي مع الجزء الأول من العنوان الرئيسي يلتقي فيه الشاعر بالفئة لحيروا الشمعة التي ستدير له ظلمة ذهاليز (7) يمكننا القول إذن أن عملية تركيب العناوين في الرؤى تعد أول ملمح يتجلى فيه الفعل التوظيفي لثنائية التضادية في الرؤى.

ب. الاستهلال:

يستهل وطائر رؤيته بمقدمة غريبة: [طاسين لوحيد والصفر]، فما المقصد من إدراجها؟ إن هذا الاستهلال ينبئ عن دلالات إيحائية كثيرة تصب كلها في مدرج خاص بعملية إثبات كيبونة معلم ما، يتجسد في ظاهرة التعددية، من عندها، فهو عندما يقول: "إنما إيليس رفض الاعتراف بالتعددية، فتشيت بأن لا يسجد لغير الواحد" (8)، رغم أن التفسير الذي يقدمه الكاتب لمعصية إيليس غريب إلا أنه اعتمد هذا التقديم

إتصالية وإنصالية مع الشخصيات الواردة في الرواية، وما تكتسبها من صفات مناهضة لصفاته وأراءه وتوجهاته وأحلامه وتفسيراته للأشياء، تجعله مختلفاً عن البقية فهو دهليز مظلم متعدد الجوانب والسرديب والأغوار، لا يقتضيه مقتهم مهما حاول، وهذا عقاب لجميع الآخرين على تفاهتهم (15)، فقد أدرك أن قومه، ومعظم الأقوام المحيطين بقومه فيما يسمى بالعالم الثالث أو الناسي، أغنام إن حاولوا إقتحام الدهليز تاهوا إلى أبد الأبدن (16).

وهو بهذا ينفى ميزة العقل لديهم على عكس ذاته المتكئة في كل محاولة فهم- لمسألة ما - على عقله المفكر.

وقد جمعت لفظة {قومه} وسعت من نطاق المغاربة والقبائل بينه وبين الأعضاء المكونين للبيئة الروائية في بنائها لعنصر الشخصية. وحتى النص ستصاعوا إقتحام خلوته الدهليزية المظلمة خالفهم وعارضهم في وجهات نظر متعددة، مما يدعو إلى القول إن أساس إحتكاكه الآخر قائم على مبدأ الاختلاف. لتتشكل بعملية اجتماعهم بهم وإختلافه عنهم ثنائية قائم مبناهما على التقابل والتضاد.

3. الشجلي الخارجي:

نحاول في هذه القراءة إبراز مكامن الملمح الضدي للثنائية الموظفة، بتكثيف إهتمامنا وتركيزه على معاني النص، التي تظهر في صراعات متفرعة الأفكار، عبر العلاقات التي يقيمها المتن مع غيره، تماثلياً وظروفي إبتناجه، من خلال دراسة القانون الاجتماعي داخل النص الموافق لألية عمل المنهج السوسيونقدي الباحث عن طبيعة علاقة مكون النص الاجتماعي بالعالم (17).

أ/: الملمح النفسي:

تتجلى تقاسيم الثنائية التضادية في هذا الفرع على مستوى الرغبات التي تتنازع وتتضارب في دواخل الشاعر، الظاهرة فيما يلي:
نفس الشاعر التي تأتي بإقتحام الآخرين لخلوتها المقشمة (18)، سمحت لعمار بن ياسر والخيزران

شريف)، (مجاهد/خاتن)، (سعادة/شقاء)، (فرح/حزن)، (غضب/رضا)، (سرور/استياء)، (حلال/حرام)، (يع/شر)، (غني/فقير)، (مقيم/مهاجر)، (جودة/رداءة)، (قريب/بعيد)، (إشترأكي/إرسمالي)، (حب/بغض) (ض)

(مغرب/مفترس)، (ريف/مدينة)، (حماقة/حكمة)، (شيصين/ملانكة)، (بحر/إبر)، (ساحل/سهل)، (نل/صحراء)، (قتل/مقتول)، (بربري/عربي)، (لبض/زنجي).....

إن الصراع الإيديولوجي المتنامي في الرواية يتجلى على المستوى النصي في بنيات لغوية تعبر عنه بطريقة ما، ليصير بذلك البناء اللغوي أحد مظهرات الثنائية التضادية، وكل بوظيفة تخدم محتوى المتن الروائي كإداة وصفية للمستوى الثقافي والاجتماعي والسياسي خلال فترة التضامن الإيديولوجي في الجزائر.

ويؤكد ببير زما على هذا عندما جعل من النظام اللغوي فضاء غير محايد، يتحدث كجمال تصادم فيه المصالح المتعارضة وتتحقق دلالة عنصر الإيديولوجيا التي تلامزه (10)، ذلك أن لغة من حيث استعمالها الملموس لا تنفصل عن محتواها الإيديولوجي والمتعلق بالحياة (11).

ب/بنية الشخصيات في الرواية:

تعد عملية البناء الهيكلي لشخصيات الرواية ذات فاعلية في تصوير المشاهد الروائية المتنوعة المصروفة بالمواقف ذات التوجهات المتناقرة والمتضادة.

شخصية عمار بن ياسر الذي صورته الرواية كشخصية إسلامية تناصر العقل والاعتدال وتبغص الجهل والظرف (12)، وعلى جانب كبير من الثقافة والرصانة (13)، يمثل الطرف المعاكس صمن ثنائية متضادة توجهها المغاير الجماعة التي ينتمي إليها، المتطرفة بأفكارها ومصاميرها ومذهبها ومواقفها ذلك أن الحركة ليست تنظيمًا واحدًا، إنما هي عدة فصائل (14).

أما شخصية الشاعر فقد حملها الكاتب كل مقتضيات والمتضادات الظاهرة على صعد كثيرة، معها ذلك التقابل الدائم نتيجة علاقات

المكون من ست بنات يكد لأجلهن والد يجوب الحارات والأحياء بعربة خضراء، ينادي تحت الترفات غير مبال بالطقس وحالته (23).

فتردده على هذه المناطق مع تبيانه للمظاهر الاجتماعية التي يحكمها الفقر والحرمان والحاجة، من خلال إدراج التخصيصات في محيط يعاني المأساة الاجتماعية، يشير ضمناً إلى الذين لا يبالون بالأسعار، بضاعة الألف ينفسون فيها الآلاف ولا يهمهم (24).

والمعنى حامل لمعناه الضدي المتغير بوجه من الوجوه، ويتوهر الضد في السياق الدلالي بتشكيل المبنى التأسيسي للتناقضات في الرواية.

جـ: الملمح الثقافي الفكري:

لربما كان هذا الملمح أكثر الفروع توفراً على مظاهر البنية الضدية في الرواية، لما تضمنته من صراعات وتباينات مكونة من الطرف والطرف النقيض.

فهناك من يريد الانسلاخ عن أصلاته إنسلاخاً كاملاً، ملعياً التاريخ بجنوره الماضية، تتجسد هذه الرغبة في المتعربين "الذين دخلوا دهليز الثقافة الغربية وبنط الحجة الغربية... وقرروا الانسلاخ عن الماضي البعيد والقريب مثلما يفعل الثعبان وهو يتخلص من جلده" (25).

وأخرون يسعون إلى إعادة الزمن قروناً سحيفة إلى الوراء، منكبين ظروف وشروط العصر الذي يعيشون فيه تزعوا سراويلهم ويرتدوا الجلابيب، وأطلقوا اللحى، وإستسلموا لسرداب من سراديب الماضي يمتصهم (26).

وقد حاول الروائي إيجاد تبريرات لهذا النزوع الاختلاقي المتداعي داخل المجتمع الجزائري فأوصلنا إلى حقيقة واقعية تصب في مسألة إفتقار الشعب لسلح ثقافي (27) يقيه شر الزيف والإحادة عن الدرب القويم، وشر الوقوع في ثغرات الانقسام، على خلاف باقي أشقائه في المشرق والمغرب، فهو شعب لا يمتلك مدينة واحدة مشعة ثقافياً (28)، وضع يكشف عن إشكالية خطيرة تتجمع في قضية إختلال موازين الهوية الوطنية

ونوج عالمه الخاص المظلم، ليضاء بنور شمعة الحب والصدقة.

كما تأتي الاختلاط مع الجيران، فهو لا يعرف أسماءهم ولا عدد أفراد أسرهم، ولا ماذا يفعلون في حياتهم... ولا يرد على تحية أحدهم (19)، تنمى أو تستطيع الدخول في وسط الآلاف المؤلفة لمتعالية أصواتهم ليندمج في جنبته مفسخاً انجبال للدهليز المظلم في أعماقه أن يتوثر (20).

ونفسه التي ترفض الانخراط في أي حزب أو الشطال تحت أي نزوع سياسي، تقبل توزيعه على الفلاحة بعد أن استعرضت كفايته العلمية وعمق ثقافته على أعضاء مجلس الحركة الإسلامية (21). نفسية تبين عن كم هائل من التناقضات والعقد الإشكالية التي زجت به في متاهات الحيرة والتردد والقلق والعزلة والانطواء.

ب/: الملمح الاجتماعي:

من المكون الاجتماعي المتوافر في الرواية يبرز تقاوتاً طبقياً في الواقع المتعبر عنه فيها المتطور في عملية إنتقاء الروائي للتخصيصات المؤدية للوظائف، المرتبط وجودها بسبب بالطبقة لشعبية الفقيرة الساخطة على الوضع المتد في نبلاء.

فالشاعر كان الفقير الوحيد المتابع للدروس في مدرسة تضم أبناء العالم الغريب عنه تاملأ أبناء حار القرية وكبار فلاحها، وأبناء الموظفين في لإدارة الفرنسية (22)، ولأجل المواصلة والاستمرار لا بد له من بسط المواعد والتتبعير عنها. كما أن إقامته في مدينة الحراش ذات دلالة رمزية قوية وصادقة، صالحة بالتقاوت المعيشي الطاعني الزاهن لأوضاع البلاد.

وكذا بروز التوجه السياسي المرتبط بالدعامة الثبينة لدى عمار بن ياسر وإسنيافه مع التيار لإسلامي إثر تدهور إجتماعي ألم به وبأهله وأخوانه بعد أن قام الأب بهجرهم لأهداف ومطمع شخصية مرادها الغنى والثرف والرفاهية مرتنة.

ويؤكد تركيز الروائي على هذا الجانب خلال عمية وصفية للمحيط الذي تحيا فيه زهيره،

الأساسية المحددة في التّجسس على الصحفيين لصالح المخابرات(31).

3/تهمة تتعلق بنشاطه الفكري كباحث وأستاذ جامعي ليس من عامة الناس، إقحام عالم صار لين ياسر، شوش فكره وأوقعه في شباك كمينه(32).

4/تهمة الزندقة، لكونه معتزليّ معاد للمذهب السني(33).

5/تهمة تشكيل خطر على فرنسا والجزائر والإسلام والطف الأتلسي ومجلس التعاون الخليجي والعروبة أيضاً(34)، وتهمة قبوله مناقشة الطلبة بغير اللغة الفرنسية.

6/تهمة تقزيم دور الإسلام، بجعله شعبة في دهليز العصر، وهو كان وما زال نور السماوات والأرض(35).

يُتّين التهم لتشكّل في مجموعها تهمة واحدة، تتمثل في عدم توافقه معهم وإختلاف رؤاه عن قناعاتهم، الظاهرة في توجهاتهم الفكرية خاصة.

لقد رمى الروائي، من توظيف هذه التتوية الإيديولوجية، إلى تفسير سبب إندلاع جحيم التمزوة في البلاد، المتعلقة بفلسفة الإختلاف، فقتصادم الإيديولوجيات إنتهى بإغتيال الشاعر المثقف - بإعتباره الفرد المُحتكم للعقل - كحبة معيقة لأبد من الشخص منها، فرغم موقفه الجهادي الغالب تجاه الأحداث المتنامية أطرافها على كلّ المستويات والصعد، لم يسلم من بطش الأيدي المتطاوله على حريات الآخرين.

فشهد الرواية الأخير بفسر بجدارة علة تدفق وإنهيار سيول السماء من جديد بعد مرور زمن الاستعمار، إثر تحول الجزائر لأرض الصراعات الإيديولوجية المازومة.

•فاعلية الثقافية للقضائية في الرواية:

تلخيصاً لما سبق نقول أنّ مظاهر الثنائية القائمة على سمة التضاد تعددت وتبوّعت فروعه وأشكالها خلال صفحات الرواية، وقد تجلّت في تنوّيعات أخرى لا مجال لرصدها

الجزائرية، الذي أسهم في ظهور التناق والكنب السياسي البائن في إزدواجية الخطاب لديهم.

د/: الملح الإيديولوجي:

تعالج الرواية في جوهرها موضوعاً واحداً، يتجسّد في وضع قائمة تفسيرات للحال الذي آل إليه الوطن.

تعددت الرؤى حول المسألة الواحدة، لتحوّل إلى صراعات إيديولوجية تقوم بتضخيم التضادات الدلالية المتجاذلة ذات الثعارضات المسممة بدرجة ما في إغناء الرواية وإثرائها بخلق مجالات أوسع لإمكانية تشعب تجلياتها.

فالإيديولوجيا مكوّن خطابي يتمظهر في النص بالاعتماد على اللغة الموطّفة، التي تشكل الأنماط المكونة للمعن الروائي، يستطيع المبدع إستعانة بها لتقديم تعبير عن ذاته وخلق صور عن نفسه والآخرين والعالم الذي يحيا فيه(29).

ويمكننا إستقراء التوجهات الإيديولوجية المتضاربة والمتصادمة في رواية الشّعبة والذهاليز كمظهر لتجليات الثنائية التضادية اعتماداً على ما ورد في الجملة الختامية، المتضمنة لمشهد مقتل الشاعر، إذ يلخص هذا المشهد مجموع الإيديولوجيات المتوافرة في النص، الظاهرة في التهم الموجهة إليه، النابعة من حقد إيديولوجي مصدرة إختلافه وإياهم في نزوع فكري رافض للنسطة الحاكمة، يأبى عليه كذلك مناصرة للإيديولوجيا الذّيبية أو التحزب تحت لواء غير موافق لمبادئه وقناعاته الثائرة من الجماعة الحاملة لتسلّح كفتة متطرفة أصولية، ففص الرواية يحمل في ثناياه أنراً إيديولوجياً بارزاً، يظهر في موقف الشاعر المعادي لمبادئ الحركة لاسلامية .

يرتسم ويتجسد إختلافها في تنوع التهم المنسوبة للضحية، لباتّة تقاصيلها فيما يلي:

1/تهمة الإتصال بالأشترار الذين يتوسّون ندين للوصول إلى أغراضهم السياسية بهدف صرب النظم الديمقرضي(30).

2/ تهمة ممزسة الشعر والشعوذة على فذة في زهرة العمر، أقصد عليها مهمتها

فالزمن إذن، زمن صراع، والرواية في صورتها النهائية رواية صراع باتم تفاصيلها وشروطها.

تعبير عن زمن تشظي وإختلاف... زمن تصادم وإنحدار نحو اللامعقول...

زمن تضارب المصالح السياسية والسلطوية في البلاد....

زمن الاتجاهات الإيديولوجية المتصارعة....

زمن المواجهات المعلنّة والخفية....

زمن المواجهات الثموية المجهول مسارها ونهايتها...

هوامش

1. ظهرت الرواية سنة 1995، وقد تزامن صدورها بـروز وريتين ناطق محتوما بمعامل الصراع القائم في البلاد، تبتأ نفس التهمة المندوسة في رواية الشمعة والداهليز، هما: - سيدة المقلم للروائي واسيني الأعرج (دار الجمل-المناديا).

- شيج الجراح للروائي الطفاوي زاغر (دار المعارف- تونس).

2. الطاهر وطار: الشمعة والداهليز، موسم النشر والتوزيع: ط، الجزائر 2004، ص 135 (99): هناك أصال ودراسات كثيرة تتوافد الرواية بالتأويل، نذكر منها:

الأسدي والإيديولوجي في رواية التسمينات، روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج لـموندجا، أعمال الملتقى الحامس للثقافة الأدبية في الجزائر، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي سعيده، أفريل 2008.

- جابر عصفور: مواجهة الإرهاب، قراءات في الأدب العربي المعاصر، دار الفارابي، ط1، بيروت 2003.

- عبد الملك مرتاض: قراءة نقدية في رواية الشمعة والداهليز، في مجلة العربي، تصدر عن وزارة الإعلام، دولة الكويت، ع 431، جولي 1996.

- محمد مصمود الخزعلي: دراسة في رواية الشمعة والداهليز، مجلة تواصل، تصدر عن جامعة عنابة، ع 14، جوان 2005.

- مخلوف علار: أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، مجلة علم الفكر المجلس الأعلى للثقافة والفنون، دولة الكويت، مج 28، سبتمبر 1999.

3. محمد ساري: المنهج الموسيقي، بين النظرية والتطبيق، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع 15، الجزائر 2001، ص 21.

وحصرها على أسس إكتائنا بالأهم والأبرز في عملية إنكء التوصل التسلسلي للأحداث ومواضيع المثارة داخلها.

غير أن الأكثر أهمية يتمحور في سؤال أسسية المتجسد في هدف إعتاد الروائي هذه الثنائية في رسم ملامح نصه وتفاصيلاته لشكلية والداخلية والخارجية.

فما هو الدافع الأساسي من تفعيل هذه ثنائية في هذا النص بالذات؟ خاصة وأن ظهورها بالنز القوة، شديد التأثير في معالم النص، وواضح التجلي عبر كل المستويات الألف ذكرها.

إن الصراعات الإيديولوجية الظاهرة في الرواية قامت بطريقة ما بتضخيم التضادات الدلالية التي حاولنا إبراز تقاسيمها الملححية خلال المراحل التي مرّت بها هذه الدراسة.

ذلك أن هذا التنوع والتعدد في تشكيل هذه الثنائية مرده هدف رئيسي يتلخص في مطلب عتي فني، يتمثل في مسألة إيفاد هتيل الصراع، وصولا إلى أعلى درجات التوتر، تعبيرا عن واقع مرير، له أسبابه ومضامينه ومخلفاته نفسية واجتماعية واقتصادية وسياسية، شكلت في مجموعها مدونة واصفة لمرحلة تاريخية تتكرر ضمن تاريخ الجزائر المعاصر.

فاستخدام الطاهر وطار لهذه التقنية الإجرائية التي تقابل بين الأشياء المعتنفة جاء بغرض تعرية الواقع والكشف عن المؤامرة التي تحاك ضد الوطن (36)، لينبئ إعتماده على بنية التضاد في الرواية عن وعيه بخطورة المسألة وما يترتب عليها لاحقا (36).

ويظهر الرواية في سنة 1995 له أكثر من دلالة وإرتباط في برورها بهذا الشكل والمحتوى. فقد كتب للرواية: "في ظرف سياسي خاص، عرف أحداثا سياسية مسارعة، تمخض عنها نشوب صراع عنيف بين النظام والنيارات السياسية المناوئة له، مما أدى بروز تحولات في البنية الإيديولوجية للمجتمع الجزائري" (38).

الأعرج أنموذجاً): أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر، المركز الجامعي، سعيده 2008، ص 94.

37. المرجع نفسه، ص 94.

38. المرجع نفسه: ونسفي يو داود: الثابت الإيديولوجي في الكتابة الروائية عند الطاهر وطار مقاربة في رواية الشمعة والدهاليز ص 155. قائمة المصادر والمراجع:

1/: المصالح:

الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، موفم للنشر والتوزيع، سط الجزائر 2004.

2/: المراجع:

1/ بيبير زيماء: النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي، تر: عابدة لطفي، مر: أمينة رشيد، سيد البحراوي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة 1991.

2/ جابر عصفور: مواجهة الإرهاب، قراءات في الأدب العربي المعاصر، دار الفارابي، ط 1، بيروت 2003.

3/ عمار بلحسن: الأدب والإيديولوجيا، المؤسسة الوطنية للكتاب، سط الجزائر 1984.

3/: المجلات والمفكرات:

1/: أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر (الأدبي والإيديولوجي في رواية القصصيات، روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجاً)، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي بسعيده، أبريل 2008.

2/: عبد القادر بوزيدة: فلسفة اللغة والمبدأ الحوارية عند باحثين، مجلة اللغة والأدب، ع 15، الجزائر 2001.

3/: محمد ساري: المنهج السوسيوثقافي، بين النظرية والتطبيق، مجلة اللغة والأدب، ع 15، الجزائر 2001.

4/: محمد محمود الخزعلي: دراسة في رواية الشمعة والدهاليز، مجلة تواصل تصدر عن جامعة عنابة ع 14، الجزائر 2005.

5/: مخلوف عامر: أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، مجلة عالم الفكر، المجلس الأعلى للثقافة والعلوم دولة الكويت، مج 28، الكويت 1999.

4/: الرسائل:

1/: كريمة ملاح: موضوع العنف في الرواية الجزائرية، التسميقات نموجاً، مقاربة سوسيوثقافية، مذكرة معدة لنيل شهادة الماجستير، إشراف الدكتور واسيني الأعرج، قسم اللغة العربية وآدابها، الجزائر 2007.

4. بيبير زيماء: النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي، تر: عابدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة 1991، ص 12.

5. مخلوف عامر: أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، ص 309.

6. الرواية، ص 11.

7. الرواية، 102.

8. الرواية، ص 146.

9. الرواية، ص 9.

10. كريمة ملاح: موضوع العنف في الرواية الجزائرية، التسميقات نموجاً، مقاربة سوسيوثقافية، مذكرة معدة لنيل شهادة الماجستير، إشراف الدكتور واسيني الأعرج، قسم اللغة العربية وآدابها، 2007، ص 76.

11. عبد القادر بوزيدة: فلسفة اللغة والمبدأ الحوارية عند باحثين، مجلة اللغة والأدب، ع 15، ص 63.

12. الرواية، ص 29.

13. الرواية، ص 31.

14. الرواية، ص 95.

15. الرواية، ص 12.

16. الرواية، ص 13.

17. كريمة ملاح: موضوع العنف في الرواية الجزائرية، ص 69.

18. الرواية، ص 12.

19. الرواية، ص 17.

20. الرواية، ص 20.

21. الرواية، ص 192.

22. الرواية، ص 47.

23. الرواية، ص 124.

24. الرواية، ص 125.

25. الرواية، ص 46.

26. الرواية، ص 21.

27. الرواية، ص 24.

28. الرواية، ص 23.

29. عمار بلحسن: الأدب والإيديولوجيا: المؤسسة الوطنية للكتاب، سط الجزائر 1984، ص 123.

30. الرواية، ص 195.

31. الرواية، ص 198.

32. الرواية، ص 199.

33. الرواية، ص 201.

34. الرواية، ص 203.

35. الرواية، ص 204.

36. شرف مرزوقي: تب العنفة في الرواية الجزائرية المعاصرة، (الأدبي والإيديولوجي في رواية التسميقات، روايات الطاهر وطار وواسيني

الأدب العراقي بعد الاحتلال

إطلالة وملاحظات

عبد الوهّاب مجيد الربيعي

والتشكيلات الطائفية والعنصرية التي عادت مع الاحتلال الذي سلمها الحكم، كما لم نستغرب نتيجة لهذا الاتحاد أن يدخل الأمين العام للحزب الشيوعي العراقي مجلس الحكم الذي شكله الحاكم المدني الأمريكي بريمر لا بصفته السياسية الحزبية بل بصفته الطائفية.

وقد خسر العراق هذا الحزب الذي كان ذات يوم يحرك الشارع العراقي من الشمال إلى الجنوب، وقد استطاع أن يكسب أكبر الأسماء في الأدب العراقي كأعضاء منتمين وكاستقفاء.

2- هذا موضوع أردت أن أتوقف عنده وقفة قصيرة نون أن أطول الوقوف مع العلم أن القيد والقيود الوطنية للحزب الشيوعي رفقت له من قبل الأمين العام ومن معه، ومن يتابع الشأن العراقي سيجد مؤلفات عديدة تدّين موالاة القادة عدا الكتابات التي تنشر في الصحف وعلى مواقع الانترنت وهناك حزب شيوعي عراقي أصيل معارض هو جزء من الحركة الوطنية العراقية المقاومة للاحتلال وقد شكل معها جبهة تعمل على طرد الاحتلال ومن جاء بهم.

لقد حاول الاحتلال عن طريق الحكام الجدد أن يكسب من استطاع كسبهم من الأدباء، وتشكل إتحاد أدباء جديد شغل مبنى إتحاد الأدباء، الذي غادره معظم أعضائه البارزين إما إلى المنفى أو السجن أو الصمت، وقرأت مرة قولاً لأحد أعضاء المكتب التنفيذي للاتحاد المطاح به جاء فيه: أنه عند متابعتة لبرنامج تلفزيوني حول نشاط معين لهذا الإتحاد اكتشف أن الأدباء - خاصة الشبان - الذين رأهم يتصدرون للفعاليات كانوا من رواد الإتحاد أو أعضائه الذين زحفوا من المقاعد الخلفية إلى المقاعد الأمامية، هكذا عملية زحف ليس إلا رغم أن في الإتحاد الجديد أسماء لها موقعها

1- ارتأيت أن يكون عنوان ورقتي هذه عن أدب العراقي بعد "الاحتلال" والاختيار مقصوداً فعندما أقول تحت الاحتلال سيقتصر حديثي على أدب الداخل العراقي حيث يوزح 'الأدباء' شأنهم شأن أبناء الشعب العراقي تحت حلال نعجر عن وصفه رغم كوننا من أهل القلم وبضاعتنا الوحيدة الكلمات.

بعد الاحتلال سيجعل حديثي أوجب ووسع، ولكن قيل هذا لا بد من تقديم به الح هذا الاكتظاظ من الكتابات المنشورة في الصحف أو المجلات أو بين دفعتي كتاب.

وأقول إن الأدباء العراقيين عرفوا المنفى في كل المراحل السياسية التي مرّ بها الوطن، عرفه الجواهري والبياتي والسياف وسعدى يوسف وغائب طعمة فرمان وتكو النون ليوت في الفترة الملكية.

ثم عاد المنفيون بعد ثورة 14 تموز 1958 ولكن تبدأ رحلة نفي ولجوء أخرى. وازدادت الهجرة بعد فشل تجربة الائتلاف بين حزب البعث الحاكم منذ عام 1968 والحزب الشيوعي.

وقد غادر عدد كبير من الشيوعيين مع أسرهم في أواسط سبعينات القرن الماضي إلى بلدان الاشتراكية وإلى بعض البلدان العربية مثل اليمن الديمقراطية قبل قيام الوحدة اليمنية. كما ذهب عدد من الأساتذة إلى الجزائر بشكل خاص ومن ثم إلى ليبيا.

وكان سقوط الإتحاد السوفياتي إيذاناً بتغيير منفي، ومع هذا التغيير حصلت مغادرة للمنظمات الفكرية والحزبية والبعض استبدل منظمة السوفييتية بالمنظمة الأمريكية، ولم يستغرب أحد نتيجة لهذا أن يعود الحزب الشيوعي العراقي بقيافته وكثير من قواعده إلى العراق بعد احتلاله، ومع مجموعة الأحزاب

وكم نسخة تباع كل منها، ومن المؤكد جدا أن لا أحد يشتري هذه الصحف ولولا الدعم الذي تحصل عليه من قبل الاحتلال لما تسنى لها أن تصدر ناهيك عن مكافآت الكتاب التي تكف لهم بسخاء .

وعندما يتابع المعنى الصفحات الثقافية لبعض الجرائد التي تصدر في الداخل من خلال مثالي يوميتي (المدى) و(الصباح) نجد هناك كتابات ومقالات ونصوصا شعرية وقصصية وترجمات يساهم فيها أدباء عراقيون بعضهم يقيم في الخارج (خاصة في المدى)، وهذه الكتابات تناقش كل شيء، وتتحدث عن جل الإصدارات وعن المشاغل إلا الاحتلال، فهو المسكوت عنه وكأنه لا يوجد، وكان العراق لا مشاكل فيه لا في الطاقة ولا الماء ولا الأوبئة ولا الرؤوس المقطوعة التي ننتس تطهارة النهرين المقتسمين دجلة والفرات.

وإذا كان اتحاد الأدباء وأنا أتابع شخصيا برنامجا أسبوعيا عنوانه " أبواب " من قناة الحرة الأمريكية وهو عن النشاط الثقافي في بغداد أحد أن الوجه نفسه تكرر في الفعاليات وفي المصبرات وفي وجوه أدباء شباب أغوام النشر والظهور المتلفز، حتى جمهور الحاضرين من التادر أن تتبدل وجوهه.

ولما كانت كل التجمعات الثقافية تحصل على دعم كبير باعتبارها منظمات مجتمع مدني ! هكذا وجدنا أن تجمعا مركزه عمان دعي لحضور جلسة الإعلان عنه عدد كبير من أدباء الداخل والخارج بعد جلسات تحضيرية دعيت لها شخصيا واعتذرت بعد أن طلبت من المسؤول عن الدعوات أن يعد لي الأسماء المدعوة فوجدت أنها الأسماء التي تشكل الواجهة الثقافية للاحتلال وأحزاب الطوائف التي تتحمل مسؤولية تدمير البلد. ولا يمكن محورة لأمر أخذوا أماكنهم وتمرسوا فيها.

وقد أثار تشكيل هذا التجمع حيطة جهات وأشخاص وكتبوا عنه، ولكن الضجة انتهت كما انتهت التجمع نفسه إلى الصمت. ولا تدري إن كان موجودا أم لا ؟

كما اجتمع بعد ذلك عدد من أدباء الداخل والمهجر في دمشق وشكلوا فرعا لنادي القلم الدولي. وكانهم به يعوضون عن رفض اتحاد الأدباء العرب قبولهم في عضويته، وهذا باب النواذ

أمثال الناقد فاضل تامر رئيس الاتحاد والتفريد سمعان الأمين العام. وهما من " حصنة " الحزب الشيوعي مثلا.

لكن هذا التشكيل الجديد لم يحظ باعتراف بإتحاد الكتاب العرب ليضلل كرمي العراق في الأمانة العامة والسبب رفضه إدانة احتلال العراق. والأمين العام لإتحاد الكتاب العرب وقيادة الأمانة العامة مصريون على هذا الشرط لكي يعترف بهم حصل هذا في مؤتمر الجزائر ومن ثم مؤتمر مصر وأخيرا مؤتمر سوريا.

الشرط هو الشرط والرفض هو الرفض. ولنا أن نقاسم: هل أدباء العراق، أو قيادة إتحادهم تعترف بالاحتلال؟ أم أنه الخوف من اتخاذ موقف كهذا؟ وإن كانت المسألة خوفا فالمطلوب أن يستقبلوا وأن لا يتشبثوا بمواقفهم التي لم يعترف بها عربيا .

والمؤلم أن هناك شحنة من العدوانية بدأت نفروها في كتابات بعض الأدباء الشبان، حتى إن أحدهم لم يتوان عن مخاطبة الأدباء العرب الذين رفضوا انضمام الاتحاد الحالي (ب) (أ) أعداءنا الأترب العرب). وهذه مسألة مؤلمة مهما كانت مكانة أو قيمة هؤلاء. فالأدباء العرب ليسوا أعداء للأدباء العراقيين، نكلمهم متضامنون معهم في حقبة وضمهم وما جرى له منذ احتلاله. فالعراق هو بلد عربي وأدبائه أدباء عرب، والاحتلال جرح الجميع الشارف.

ويبدو أن هناك تمثيلا مع ما يجري بين " حكم وقيادة الإتحاد، وقد تمثل هذا في أن أكبر وسام يمنحه الإتحاد قُدم إلى إبراهيم الجعفري عندما كان رئيسا للوزراء وكانت الطائفة في أوجها وشارها رؤوس مقطوعة ترمى في مكبات النفايات وجثث مجهولة ملقاة في شوارع الخلاء منح له الوسام؟ ومقابل ماذا؟

3- بعد الاحتلال كان هناك تركيز واضح على كسب الأدباء سواء من هم في الداخل بشكل خاص أو من هم في الخارج وإغرائهم بالعودة إلى الوطن.

وبدأت نقرأ ونشاهد في الفضائيات المتكاثرة حصصا من قبل البعض وجلبهم من ناشئة الألب بـ خمسة وهم يتحدثون وينص بينهم أسماء مكرسة معروفة وأحدثتهم حول الانفتاح الثقافي والصحف والمجلات العديدة التي بدأت تصدر، ولكن أية صحف ومن هم قراؤها أو كتبتها،

بعد اجتماعات لندن ومصيف صلاح الدين . وما كانت تكتبة صحف هذه التجمعات خاصة المؤتمر التي كانت تصدر أسبوعياً من لندن. لقد عارضت النظام ولم أعارض الوطن. وخشيت من أن يتحول الانتماء الوطني إلى انتماء طائفي أو عرقي وهذا ما حصل بعد الاحتلال.

لقد استحوذ العماء الطائفي على الناس الذين جرى شحنهم بالشعارات. وقد رأينا من شاشات الفضائيات الفواج البسطاء الزاحفين على أقدامهم قاطعين مئات الكيلومترات وهم يرفعون الرايات السوداء باتجاه المرافد المقدمة في كربلاء والنجف. وكانوا يملأون بديابات وسيارات الهمر التابعة للاحتلال دون أن يأنهوا لها، وكأنها لم تحتل بلدهم. وتمسك أركان دولة حديثة قائمة منذ عام 1921 سنة نشوء المملكة العراقية.

كان هؤلاء البسطاء الزاحفون لا يرون إلا ما في رؤوسهم. يرون المبتغى وهو الوصول إلى المرافد المقدسة وأداء الشعائر الدينية المعروفة فيها.

وقد نشرت مجلة في جريدة "القدس العربي" صدرت من لندن تحت عنوان "العراق: أية ثقافة تولد من رحم مشبوه" وهي واحدة من سلسلة مقالات كتبتها حول الوضع الثقافي في العراق المحتل ومما قلته فيها: (بعد خمس سنوات من الاحتلال وهذا الكم الذي لا يحصى من الصحف والمجلات والفضائيات لا نستطيع الحديث عن أدب عراقي وطني ولا ثقافة وطنية عراقية لأن كل ما يجري هناك تخريب لثقافة وطنية أصيلة).

وحتى نتذكر الرموز والحديث عنهم أو الاحتفاء بهم فإنه لا يتبع أحداً. وهو بشكل أو آخر اعتداء على الليبائي والملائكة والبريكاني والجواهري ولندن الحيدري.

ولو كان هؤلاء أحياء لما كانوا إلا منفيين ومغتربين رافضين للاحتلال وكل من جاء بهم) وقلت في الموضوع نفسه: (إن الثقافة الوطنية العراقية الأصيلة بعيدة كل البعد عن ثقافة الطوائف وفتاوى المعصمين والمتكبرين لوحدة الوطن).

ومن يتابع ما يجري في العراق سيسمع بأسماء تنظيمات وتجمعات سياسية لا حصر باب النواقد

التفسير ليس استنتاجي الشخصي بل هو استنتاج من دعو أو من تابعوا عملية تشكيل هذا الفرع وكما هو الشأن مع مؤتمر عمان ظهرت كتابات تهاجم وتشكك في تشكيل هذا الفرع وخاصة مصادر دعمه مالياً ومن وراءه، وقد قرأت رداً من الشاعرة العراقية المقيمة في لندن والتي كانت المحركة للفكرة نشرته في جدي صحف الداخل العراقي وبعض الصحف الخليجية تدافع فيه عن نفسها من التهم التي كُنت لها.

وتزامن مع هذه الحركة في إعلان تشكيلات ثقافية ثم الإعلان عن تجمع تحت عنوان تجمع مثقبي بغداد.

وبعد رحيل الشاعرة العراقية الكبيرة نازك الملائكة تشكلت منتدى باسمها "منتدى نازك لملائكة" وهو منتدى تديره أدبيات شابيات. رغم أن الملائكة التي توفيت في القاهرة رفضت بشدة العرض الذي قدمته لها الحكومة بتكفل نفقات علاجها.

وربما كانت هناك مجموعات وتشكيلات ثقافية أخرى لم تصلني أخبارها.

ولا أريد هنا أن اتهم أحداً أو أشكك بالهولاء، ولكن من الواضح أن هناك توجه مرض نكل هذا من قبل الكثيرين ومن أدباء يتعمقون داخل العراق ولكنهم يقاطعون فعاليات هذه التجمعات أو الانحراط فيها.

وقد ذكر مراراً أن كل هذه التجمعات تتال الدعم بصفتها منظمات مجتمع مدني.

4- كنا مجموعة من الأبناء بعينين عن العراق منذ سنوات طويلة، ومحدثكم غادره علم 1989 وأقام في تونس ومازال فيها حتى يوم الله هذا.

وكانت لنا مواقفنا المتفاوتة من النظام لمطاح به، وهي مواقف ثقافي في كونها معارضة له. بعضنا انخرط في تجمعات وأحزاب عملت على إسقاط النظام.

وكتب أحد الذين عارضوا النظام ولكن دون انتماء لأي من الأحزاب المعارضة فقد علمتني التجربة ومعاشاة الأحداث العراقية منذ إسقاط النظام الملكي وحتى اليوم أن أكون حذراً نطلع بعيني زرقاء اليمامة لما وراء الأشجار لقائمة وفقاً للرواية العربية المعروفة وكنت أعرف إلى أي مال ستمضي الأحداث خاصة

قرصنة لا شبيه لها في التاريخ كما أن حبال الأبداء لم يصل إلى تصورهما بهذا الشكل حيث حرم الوطنيين العراقيون من شرف تغيير نظام بلدهم بأنفسهم مع الاحتفاظ بهيكلية الدولة التي لم تقترب منها كل الانقلابات والمتغيرات التي حصلت في العراق.

بعد الاحتلال عاد أدباء ومثقفون عراقيون من بلدان النفي والنأي التي أقاموا فيها. ولكنهم سرعان ما فروا بعد أن رأوا ما رأوا ومن أرناى البقاء وكلف مهمة رسمية دفع حياته ثمنا مثل كامل شجاع مستشار وزارة الثقافة المحسوب على الحزب الشيوعي.

وبالمقابل استقبلت بلدان اللجوء العراقي مثل سوريا والأردن إضافة إلى مصر والإمارات وبلدان أوروبية إضافة إلى كندا وأستراليا ألوف العراقيين حتى يخال المرء أننا تحولنا إلى شعب من اللاجئين عندما نعرف أن سوريا وحدها تضم مليوني عراقي زاحوا حتى الأشقاء الفلسطينيين في سكن مخيم اليرموك بدمشق وأصبحت لهم فيه مطاعم ومخابرهم ومخبراتهم.

هذا بعد عملية اللزوح في الداخل التي فرضتها الصراعات الطائفية والعرقية في بلد تآخي فيه الناس على مدى عصور وكان أبناؤه سعداء بالقيسقاء التي يتشكل منها بلدهم فهي في عرفهم إثراء وقوة.

عندما تسأل عن أي اسم من الأسماء الكبيرة سيايتك الجواب بأنه في عمان أو دمشق أو القاهرة أو الإمارات أو إحدى مدن بلدان اسكندنافيا.

ومن بقي لاذ بصمته وإن كتب فإنه ينشر ما يكتبه خارج العراق يرسله غالبا عن طريق الأيميل. أنكر هنا حالة سامي مهدي وهو أحد أكبر شعراء العراق الذي نشر عددا هاما من القصائد في مجلة الأدب وجريدة القدس العربي كما نشر عدة دواوين في القاهرة وعمان وبيروت وبيت الشعر الفلسطيني وكلها عن صليل الجرح العراقي.

ولم يقترب أحد من الأدباء الذين غادروا خاصة في سنوات الحصار من نار الداخل ويقو بعينين ولكن قلوبهم على وطنهم. أنكر هذا الشاعر علي جعفر الحلاق والروائي برهان الخياط والروائي محمود سعيد والباحث علي

لها. لها صحفها ومحطاتها الفضائية لها وجوهها الأدبية.

وجل هذه التنظيمات ميليشياتها وأصبح قطع رأس إنسان مثل اقتراع نبتة بسيطة من أرضها.

سادية عجبية لا عهد للعراقيين بها حتى في سوا محطات الصراع السياسي مثل ما حصل بعد ثورة تموز 1958 أو الانقلاب على حكم الزعيم عبد الكريم قاسم عام 1963 وبدأت تحبوا المصطلحات الجنيذة التي شاعت مع الاحتلال مثل (التحرير) إذ يترتب عليه تساؤل هو تحرير من؟ ومن؟ وتم تعويضه بـ (السقوط) أو إلى المزيد من الإيضاح (سقوط الصنم) ومعها مرادفات مثل (المقابر الجماعية) التي اتهم بها النظام المطاح به تجاه مواطني الجنوب الذين انتقصوا بعد عودة الجيش المنسحب من الكويت وسميت بالانتفاضة الشعبانية نسبة لشهر شعبان ووضعت لها النظام وقتها مصطلحا مقابلا هو (صفحة القدر والخيابة) ومع هذه المصطلحات تحدد استعمال الدكتور أو الجنرال والمعني هو الرئيس المطاح به أمريكيا.

وأنكر هذا أن شاعرا عراقيا زور نولس أحيرا وقرأ قصائد تكرر فيها اسم الجنرال أكثر من مرة فما كان من أحد شعراء البلد الحاضرين إلا أن قال له: فهنا حكاية الجنرال ولكن ماذا عن العراق المحتل ماذا عن الحكم العملاء الذين جاء بهم معه، فسكت الشاعر، وبهتت مصطلحات تأججت إذ بدت عاجزة أمام المشاهد الدرامية التي راح ضحيتها مليون ونصف عراقي بريء منذ التاسع من أبريل عام 2003 حتى اليوم.

أقول هذا وأنا كمنقف ملتزم أدبي بقوة ما حصل في العراق قبل الاحتلال وبعده فكرامة لإنسان وحريته مقدسان، ولكن الغرب نفسه لم يتعامل لا بأخلاقية ولا إنسانية مع الشعب العراقي فحاصره على مدى اثني عشر عاما حصارا مميتا. ولم ينقطر قلب هذا الغرب لجثث لأطفال الذين يموتون بالجملة نتيجة قصف لغاز الدواعي واللقنحات انسيقا وراء كنية عريضة ساخنة هي أسلحة الدمار الشامل. وهي ذريعة لم تذكر بعد أن تم احتلال البلد في

وحيث أصبح الناس يقتلون بجريرة أسمائهم
فهي تحيل على طوائفهم وأديانهم ويقول عن
هذا:

(أبله

هو الشاعر، في مدن يقتل الناس فيها بجريرة
أسمائهم

فلمن يكتب الشعر؟

لا وقت عذري لتغيير اسمي

ولا القلب يسميني لأخاطب أصحابي
الشعراء بأسماء أخرى هل اسمي سعدى بن
يوسف أو اسمي سامي بن مهدي بغير
أسميها؟!)

وتماشيا مع المناخ الطائفي الذي عسكر في
البلد أصابني الرعب عندما تابعت برنامجا
ثقافيا من إحدى الفضائيات العراقية المتناصلة
وظهر شاعر شاب وهو يقرأ قصيدته بتدعيم
حسيني، عرفناه لدى من يسميهم العراقيون
(الرواديد) الذين يقرؤون بأصواتهم الشجية
سيرة الحسين بن علي واستشهاده في موقعة
الطف ب كربلاء وكان هذا الفتى يضبط الإيقاع
بالطمع الشاعم بإحدى يديه على صدره.

نعم أصابني المشهد بالرعب، وتساءلت:
كيف جرى هذا؟

5- يبدو أن الشعر هو الأعلى صوتا خلال
المنعصبات الكبيرة في تاريخ الشعوب
وثوراتها، نتذكر الثورة الجزائرية بلد المليون
ونصف شهيد، وما كتبه شعراؤها أو الشعراء
العرب تضامنا معها وإكبارا لها.

والثورة الفلسطينية كانت ومازالت أغنية
الشعراء أبناء الأرض أو أشغالهم من الشعراء
العرب الذين نسجوا لثورتي الجزائر وفلسطين
ملحما ببقية، يكفي مثالا الحزن الشامل الذي
شمل الأرض العربية برحيل الشاعر الرمز
محمود درويش والشعراء العراقيين يسمعون
اليوم صوت وطنهم المحتل ويرفدوا ديوانهم
المقاوم بقصائدهم.

ورغم كل المآخذ التي سقناها بشأن شعراء
فقدوا بوطنهم وانساقوا وراء الطائفي بدلا
عن الوطني وأصبحت الخيانة والمعاملة للأجنبي
وجهة نظر لا جريمة كارثية تستحق أقصى
العقوبات، أقول ما يقوله المثل للسكرة مضت
وجاءت الفكرة كما يقول المثل وصحا الكثيرون

القاسمي والنقاد حاتم الصكر الذي اختطف ولده
الشاب وضاع خبره وهو الشيء نفسه الذي
حصل لشاعر خزعل المجددي الذي اختطف
ولده وضاع خبره أيضا فغادر بيقوم في السويد،
سمه كثيرة وليعذرني من لم أنكرهم .

هذا أقول أنني كنت ضد الاحتلال وضد
امشروع السياسي الذي جاء به ولذا اعتذرت
عن العروض التي جاعتي للعودة وكان أول
حديث معلمي لي في تلغزيون الجزيرة قلت فيه
مضاعدم عودتي بانتي لا أطيق أن أرى شوارع
بغداد أو تشاركية أو أي مدينة عراقية أخرى
وبدبت للاحتلال واثلاث جنده تنكسها.

وأضرب هنا مثالين لشاعرين كبيرين
تعرفتهما أولهما الشاعر معدي يوسف الذي
كان خصما صعبا للنظام المطاح به وقد وصل
به الحال حد نشر قصيدة يقاوض فيها رئيس
وزراء بريطانيا توني بليز بأن يعطيه عشرين
مليون عراقي مقابل أن يأخذ صدام حسين هكذا
رغم أن العشرين مليون هؤلاء ليسوا طوع بنيه
ليسلمهم ولكنه قالها وأخذ عليها حتى محبوبه
وأصدقائه لكن معدي نفسه وقف بمسؤولية
الشاعر الملتزم والأمين بوجه الاحتلال وما
زال يصلحه بنار قصائده وهاجم الموزن للنظام
الحاكم وقصائده معروفة سواء في موقعه
الالكتروني أو في صفحات حريدة القدس
عربي وموقع كيك الالكترونية.

والمثال الثاني هو أن الشاعر المعروف
مظفر النواب كان متحمسا للانتخابات التي
جرت في ظل الاحتلال، وظهر في أحد
الفضائيات العراقية أمام معنى السفارة العراقية
في دمشق وهو يدعو العراقيين للانتخاب قائلا:
إن العرب لم يعرفوا العراقيين.

ولكنه لم يعد للعراق وظل في دمشق ومع
هذا لم يكتب عن الذي جرى من ويلات.
وعلى نقيضه شعراء كبار آخرون أمثال عيد
نرزاق عيد الواحد المقيم بدمشق وحيد سعيد
المقيم في عمان الذي أصدر أكثر من ديوان
هناك، أحدها (مشهد مختلف) الذي يقول فيه:

(رمد ورماد

رمد ورماد

رمد

ورمد

هو حال البلاد)

لروايات ما بعد الاحتلال. وقد قدمت عرضاً للرواية الأولى في جريدة "العصر العربي" لكن بعض الأتباء العراقيين الذين تخلوا إلى بلدهم بعد الإطاحة بنظام الحكم الذي كانوا يعارضونه يروا أسرهم وأصدقاءهم، ولكنهم لم يستطيعوا تقبل ما يجري فأثروا المغادرة ثانية كتب البعض منهم مقالات مثل الشاعر الراحل كمال سبتي الذي تساءل في أحدها: ماذا أفعل وأنا ابن الناصرية الجنوبية وزوج شقيقتي من الفلوجة؟ ومثل الشاعر صلاح حسن المقيم بهولندا الذي كتب كتاباً كاملاً عن زيارته هذه وعنوان كتابه "قربان التاريخ" الذي وجدت فيه عند قراءتي له شهادة حية عن دمار العراق وهكذا عونت قراءتي له المنشورة في جريدة الشروق التونسية.

لكن كتاب التعليقات والتحليلات السياسية هم الأغزر عطاءً إذ أن طباعة كتاباتهم تتيح لهم المتابعة اليومية أكثر من غيرهم. وعدد الكتاب في هذا المجال كبير وكبير جداً وليسوا كلهم من العراقيين بل ومن أشقاتهم العرب. وهؤلاء لا يكتفون بالنشر في الصحف والمجلات فقط، وبالمواقع الإلكترونية الكثيرة ويظهرون في الفضائيات كلما أتحت لهم الفرصة.

وأعتقد ونحن في لجنة المحنة أن أجمل ما يكتبه أي منا الآن وقيل كل شيء هو رفضه للاحتلال وهذا ما وقفت عنده عندما رثيت صديقي وابن جيلي الشاعر سركون بولص واعتبرت أن أجمل قصائده التي أبقاها لنا هي رفضه لاحتلال بلده من قبل أمريكا وأعوانها دون أن ننسى أنه كان يحمل الجنسية الأمريكية منذ سنوات الثمانينات.

نعم كان الرفض لأجل قصائده وهو أجمل ما نكتبه اليوم وسنكتبه غداً حتى يعود لنا وطننا المختطف.

من غيهم وألصوا بالوطن ومرارة الإذعان للمحتل والذخيل.

قبل أيام وضمن متابعتي لما يجري هناك مع أصدقاء قريبين من صليل الجراح تهافت مع صديق شاعر يقيم في عمان وقال لي: صدقني إن شعيرات كثيرة تحصل وأنا متقاتل من أدباء وشعراء قدامين بغضب ووطنية عالية وفي هذا دليل على أن العراق سيتجاوز محنته. وتكررت مقطعاً من قصيدة للشاعر العراقي علي جعفر العلق عنوانها "لي بلاد أحبها وهي تنأى"

يقول فيه عن هذه البلاد:

(حجبها العروب

أدنو

فتمضي مثلاً الغيم

كم غسلت حصاها بالثذا والدموع

كم تركتني لذئاب التاريخ

تقتض روحى

فسوء كم أحبها

وجمال يتحدى الحراب:

حنام أدنو فتجافى

أكلما جئت

غابت)

ولكن للسائل أن يسأل: ومن ذلك أعمال أدبية غير الشعر هافول: إنه قليلة وحصة في الرواية لأنها تحتاج إلى زمن، والرواية الأهم هي التي سيكتبها من عاشوا في المحرقة، من اشتعلت النار في أجسادهم.

أذكر مثلاً أن الحرب العراقية الإيرانية التي دامت ثماني سنوات هي موضوع روايتي الجديدة "حبيب الرافدين" التي أنتظر صدورها عن دار الآداب.

كيف بحريق نحن مازلنا نصطلي فيه، وقد قرأت أخيراً رواية بعنوان "حبيب المارينز" لصديق عواد علي وهو باحث وناقد مسرحي وقد سميت تجربته هذه برواية ما بعد الاحتلال، كما صدرت رواية للكائنة والصحفية العراقية المقيمة بدريس النعام كمجمعي في عنوانها "الحفيدة الأمريكية" تنتمي هي الأخرى

قراءة في أشكال التعبير الشعري عند إيموهاغ (نصوص مترجمة من الشعر التارقي)



مولود فرتوني

شرح المقطع: ما يلاحظ على هذا المقطع أنه بسيط بدأ بمقطع صوتي تردده الأمهات لأجل تنويم الطفل وقد ربط المقطع بالأرنب، وذلك يعود لكون الثقافة التارقية تحتفظ للأرنب بمكانة خاصة في التراث المحكي على لسان الحيوانات وما هو معروف عنه (الأرنب أقصد) أنه قليل النوم لذلك المقطع قال الأرنب تجلب النوم وقد تشرح في بالأرنب تأخذ النوم، وبعد الأم في حبوها لتقوم ابنها تخاطب الأرنب وتقول له صغيرك نام وصغيري أبي، ولكأنها تكون لها هذا ليس عدلاً، لذلك عليك أن تجلبي النوم وهي صعبة نجده في هذه المقاطع فهي تحطب الحيوانات بصديق .

قصيدة تيندي تكل في باب الفخر

نرهي إمانين

كلا أتليخ نرهي إمانين

كانخ إقباس ياركانين

توليويغ أثشمانين

تالبيض نهي أنخ ثمانين

تعريب المقطع: نرهي إمانين

كنت أعرف بحب نفسي

أعبدل نياط جملي

مفتخرا بشعري الطويل

وكل فتاة أراها أقول أنها ملكي

هذا المقطع يتحدث عن حالة تارقي يتفخر

بنفسه ويعد بها، وهو لما يعدل نياط جملة،

مفتخرا بشعره الطويل وكل فتاة يراها يقول

أنها ملكي، والقصيدة للشاعر أفني أق أكلي

تعود إلى الخصيفات أو الستينات، وهو شاعر

ذكر الفنون المرتبطة بالشعر التارقي قصيدة إيسوخاص (الهددة) قصيدة إيسوخاص هي القصيدة التي تنشؤها عادة الأم من أجل تنويم طفلها، ويمكن أن تكون هي من ألفها أو أنها قصيدة تراثية تصرفت فيها حسب ما يقتضي الحال، والقصيدة إيسوخاص هي قطعة شعرية قصيرة تقوم الأم بترديدها إلى أن ينام الطفل وترافقها أصوات للمناغاة، وهناك الكثير منها قد حفظه لنا التراث التارقي واختبرت أشهر وأسهل قطعة متداولة على الألسنة وضمتها بحشي هذا

القطعة المختارة:

نلولنا.... نلولنا

براصين يرا إيضص

نمراولت أويد إيضص

نلولنا.... نلولنا

و نم يصص.... واني يوقي

نلولنا.... نلولنا

تعريب القطعة المختارة:

نلولنا.... نلولنا

صغيري يريد النوم

والأرسة) أنثي الأرنب) تجلب النوم

نلولنا.... نلولنا

صغيرك نام... وصغيري أبي

نلولنا.... نلولنا

- القطعة المختارة من التراث التارقي مصدر

شغوي من حي أنكوف

- نقطة تراق المقطع وليس لها شرح معروف

في القصيدة الواحدة وتجاوزها لقصيد أخرى، فهي لازمة لم يعرف لها مؤلف، ونجد بعض غنائي التوارق يبدون ويختمون بها حفلاتهم، ولما تفرغ الشاعرة عازفة الإمبراد أو مغنية تيندي من مقدمتها تدخل للموضوع مباشرة، وهي تبين فيها حالتها الشعورية فهي انتظرت مرور حبيبها: (يحب) هذا الحبيب الذي انتظرت به إلى وقت المغرب تقول أنه يصنع لثامه (رمز رجولة)¹²، وضعت ثاماً، وهو منظر يؤثر فيها إلى درجة أنها تشعر أن قلبها يكاد يخرج من مكانه، وبعد ذلك تغرق القصيدة في تشبيهات كثيرة، تتخللها نصائح مقدمة للصالح العام وقد توجد كلمات يستعصي علينا شرحها كلفظة (امسلاق)، وتتقل الشاعرة للحديث عن حبيبها للحظة مسروقة من الزمن، يقرب مياه تجري أو أودية وجدول، لينقل حديث القصيدة عن أحوال الدنيا التي تمتاز بصفات منها أنها لا تستقر على حالة واحدة فهي أحياناً ترفع الإنسان وأحياناً تخرقه، مأمونة الجانب حيناً وذات عنز حيناً آخر، ثم تعود القصيدة للحديث عن حبيب الشاعرة الذي يسمى يخبل الذي يبهيم بهيمته وحضوره حسبها، وتخرج القصيدة على نوم امرأة العانس التي تصف حالتها بأنها رقيقة الهم في كل أحوالها ولا يمكنه (أي الهم) أن يفارقها خاصة أنها غير متزوجة وغير مطلوبة، ولا يوجد حتى من يعيرها اهتماماً، ولم تسمع به لا من قريب ولا من بعيد.

وتتقل القصيدة في نفس المقطع لطلب العون - من لدن الشاعرة - من شيوخها وتعددهم بأسمائهم، لتعود لذكر حبيبها في غزل فريد، وتصف المرأة البلهاء وكيف أنها مضحكة للآخرين بأفعالها اللا مسؤولة. ملاحظة: هذه القصيدة مرغت من شريط مسموع لغناء تيندي من أداء الفنانة والشاعرة أقي ماممكة والتي هي الآن متواجدة بحي قطع الواد بمدينة تمنغست.

¹² - الثام عقد التارقي رمز رجولة لأنه لايسمح للظفل

بفرطانه، بما أن الرجل يخجل إذا خرج بدون ثام ويصبح

مضحكة.

10. أو سادة يقرب مياه تجري
11. تشكل أودية وجدول
12. لدنيا هذه ذات حالات
13. أحياناً تنزل وأحياناً ترفع
14. أحياناً تؤمن وأحياناً تخون
15. (.....)
16. د غلبكم أخبل برقصه
17. - (.....)
18. هيهت أن يفارق المرأة الهم
19. لم تتزوج وغير مطلوبة
20. ولم تسمع بمن يريد لها
21. (ببركة شيوخ) ددي والشيوخ
22. وال بيتي وأق الشيخ آل الكافي
23. يشيعهم عبد الله
24. يخبل قد كسر وجرهم بحسنه
25. كتب الله على السموات
26. - (.....)
27. - (.....)
28. إذا كانت المرأة لا تتقن الحديث
29. لا يفيد التصنع لمن لا فائدة له
30. ماذا يفعل لها بياض أسنانها
31. البهاء لا حيلة لها
32. هي تحلظ الأمور بسرعة
33. تتدحرج، تسقط وتكتشف
34. وتصبح مضحكة الآخرين
35. ديارب.....ديارك
36. ديارب.....ديارك

تحليل القصيدة:

هذه القصيدة طارها بدأت غزلية، ولكنها حاوت على بعض القيم المختلفة تميزت به عما مر من قصائد، ذلك يظهر مثلاً في المقطع الذي بدأت به القصيدة، وهو مقطع يدل على مدى احترام العلاقة القائمة بين البيوت التارقية لدرجة أن بيت الأول يصبح بيتاً للثاني، وبيت لثاني يصبح بيتاً لأول (ديارب... ديارك، وديارك... ديارب، وديرب... ديارم) وهذا مقطع بمثابة التقدمة الطويلة وعادة ما تتكرر

هذه العبارة محذوفة ولكن تستفاد من السياق

بدون عنوان

الشاعر الكبير أحمد مطر

هذا أحمد مطر وهذا موقفه البارز من العربيه ومن أمريكا. ومن الخللين في كل مكان وقد التقينا قبل السنة الماضية بدمشق وأعدنا هذه القصيدة مكتوبة بخط يده في شكل مموحة. نسعى بين يدي قراء التبيين لتسميه الفاتحة والتاريخ.

محبر التحرير. علي علاحي

قرآن؟ وملك عندنا عشرون شيب

طانا وفوق قرونها تيجان

يا أيها الشيطان انك لم تزل

غرا وليس لملك الميدان

فجانبنا للجن أو للعين واند

ركنا فلا نرس هذا أوجان

قف جانبنا كي لا تيه بذينا

أوان يدبك باسمنا الديان

لن يصنع الغفار عنك قانا

لا يحسبنا الصنع والفقران

أنيك أنا أمة أمة نسا

ع وشترى ونصيبها الحرمان

أنيك أنا أمة أسياها

خدم وخير فحرفه خصيان

وثن تضيق برجسه الأوان

وفرسة تكي لها العنان

ودم يضمد للسيوف جراحها

ويعيدنا من شره الشران

هي قنة عصفت بكبدك كله

فانذ يجلدك أيها الشيطان

ماذا لديك غواية صها فقد

أغوى الغواية نفسها السلطان

فكر وهل حلفت بالقرآن قر

نيسكره قرآن؟

كربد ديتن مسي ملا

دين وعلن كره الإيمان

كذب؟ ألا تدري بأن وجهنا

زور وثن قوس بهتان.

فكأنما لسكوتنا أذان	قطع من الكذب الذليل فليس في
لوقيل للحيوان كي بشرا هنا	نار يحتمه روح ولا يحزن
لبكى وأعلن رفضه الحيوان	سد ولكي يحذقون بشوهم
كم باسمنا نشب النزاع ولم	لو حركت أذنا بها القتران
بكي رأيت لنا بنشويه أوشان	منغفون وصحبهم سطو على
وعدت علينا العاديات فليتنا	قوت العباد وليهم غلمان
ثوب الحداد وصحبنا الأكفان	متدينون ودينهم بدنانهم
وهواؤنا آهاتنا وترايبنا	وسعدون وسكرهم سكران
دمع ودمع سماننا أجنافنا	عرب ولكي لو نزع قشورهم
صحبنا قلم يشق علينا عقرب	لو جدت أن اللب أمر يكان
مخنا ولم يرق بنا عيان	تأتم لل الدنيا وفي أعناقنا
ومن الجبر وقد جرت أقدارنا	نير وفي أعناقنا نيران
في أن يحوز الأهل والجيران	نخصي لنا الاسماع منذ مجيئنا
قلنا ومطرقة العذاب تدقنا	شرعا، وعمل للشقاء خمار
سيجي دورك أيها السندان	ونسير مقبوين حتى لا ترمي
وسياكل السرحان لحم صغاره	مقلوبة ببيوتنا البلدان
لن لمجد ما يأكل السرحان	و تدرب متضج لنا فوراً ما
قترت الضحكات في دمعنا	متعب وأماننا سجان
وتكدرت من صحن الكيزان	فيخاف من فوط السكوت سكوت
حتى إذا ما سكرة راحت وحا	من ن تر بدنهنا الأذهان
مت فكرة وثأب النصار	ويخاف نيشي ان سكوت نصمت

عقلت زوي لحاف عن الحافه
 وحطت نشرقات والحيطان
 وهوى هوى متخرج بهونه
 ونهد من ندم بها، الندمان
 كعد في حاتين سفينة
 غرقت فقام بومها لريان
 من لعد لثب تشك وتشكي
 وأن نياح وجدنا الإيمان
 في لحظة لفت مصابها الدمى
 وتبرأت من نفسها الأدران
 بقي بها الأعلام فوق رؤوسنا
 صحفا بقي لمرها الفيات
 فزبالة واستبدلت بزبالة
 أخرى ولم تسبدل الجردان
 وهذا راوي مغرم بترانه
 يحسو الحصور وكأنه فتجان
 وهذا كزوي يؤسس دولة
 في كرشه قصفق الثيران
 وهذا ميك ليس ميك نفسه
 فمه صدى وضمره دكان
 ومفكر متخصص بعلوم فر
 لك الخصيصين ففكره سيلان
 وشوا عركي لا أسمي واحدا
 يسترون وسرهم عريان
 يزوب بالقبان أبنانا لهم
 فيميل من أوزارها القبان
 في كفة تسيلة ودراهم
 وبكفة تفعيلة وبيان
 متاعلن متاعلن علانة
 متاعلن علك
 وغرق الأوزان دون مبادئ
 لمبادئ ليست لها أوزان
 فالحالم المتأمل ملل وأدع
 والمودعون بسجنه غيلاف
 وابن الشوارع فارس في ساعة
 وساعة هو غادر وجبان
 هل يشي الجزار عن جرم؟ وهل
 تودع عن أخلاصها القربان
 كلا ولكن (الآن) ودم ولف
 زادت فكل زيادة نقصان
 يبدو التناقض عندها متناسقا
 واللون في صفحاتها ألوان

هو فارس ما دام يقرى النوى
عجبا أثبت للهوى أسنان
فإذا قرصت فإنه قرصان
أعد قبلة قد عى قبلة
وحدي ولو ذهب الأثم جميعهم
وعدت عيدا ذلك العدو وإن
فإذا ذهب فيعدي الطوفان
يا آية الله الجديد ومن قسى
آياته الحشرات والديدان
أمنت أنك آية فيجحدك الحمد
الحوى وغرق الفرقان
طوبى لبلك في الجهاد فجرة
أرض العراق ومرة إبران
وكان خارطة الطريق أعدوا
بوش وأكبر رسمها المعدان
القدس ليست من هذا توكى ونع
لم أنها من دونه عمان
القدس ليس بأرضا فمياها
تروى المياه وتقطنا غدران
وبوانج الغرباء قد كانت هنا
تحمى حماك وهم هنا قد كانوا
إن كنت تسمى أنهم نصيبك مح
رقة لنا فسيذكر النسيان
قول أنوى فالحب ضم حبيبة

عجبا أثبت للهوى أسنان
أعد قبلة قد عى قبلة
وعدت عيدا ذلك العدو وإن
وأسيرة قد حررت وعجت من
حرية سماعاتها قضبان
وشريدة رجعت لمنزل أهلها
أينالها الإعراض والذكوان
أميوت دون عفاها إخوانها
أم يسبح عفاها الإخوان
هي سنة قد سها وثق فسا
ذا هو قفت آثاره الأوتان
لبن اللواحق السوايق تسمى
سيان أتياع العدا صنوان
قل للجزيرة كيف حالت حائل
ومن جوت لحرايها نجران
وبكك من كف القطيف شملت
ومن تعسرف عسر أمان
ومن احتس الإحصاء؟ أو من ذا الذي
حجز الحجاز وحنده رهبان
هل عنده شيخ يسمى (كثيري)
أو هل تغليرو تصف البران

لا بل قضى شرع الأهلة أن غو
 ض جهدها وسيوفها الصلبان
 كرم الضبافة دائما تقضى بأن
 تطوى الجفون وتفتح السيفان
 معنى الجهاد بعصرا إجهادا
 أو عصرا وثوبا خسرا
 عشان يقتل كل يوم باسمنا
 ونحاط من أخمارة القمصان
 أنا ضد أمريكا إلى أن تقضى
 هذي الحياة ويوضع الميزان
 أنا ضدها حتى وإن رق الحصن
 يوما وسال الجلمذ الصوان
 بغضى لأمريكا لو الأكواف
 ضمت بعضه لانهارت الأكواف
 هي جذر دوح المربعات وكل ما
 في الأرض من شر هو الأعصاف
 من غيرها زرع الطغاة بأرضنا
 ومن سواها أنمر الطغيان
 حكت فضول المرحية حبكة
 يعيا بها المتحرش الفدان
 مذ بكر وذ بفردا بهذا

يستجير ويبدأ الغليان
 حتى إذا القشع الدخان قضى لنا
 جرح وحل محله سرطان
 وإذا ذاب الغرب راعية لنا
 وإذا جميع رعانا خرفان
 وإذا بأصنام الأجانب قد ربت
 وإذا العراق وأهلها الغريان
 أنا يا عراق قد أكويت ورما
 بشواظ تاري تكوي النيران
 بغداد وهمي ما لها من آخر
 بغداد حزني ما له شيطان
 بكى شرايبي دما في مدممي
 وبأدممي تضاحك الأحزان
 أنت القرية في اللقاء وفي النوى
 وأنا مجبي الفارق الظلمات
 لي فيك ما للقلب من خفقاته
 ولدك مني الوجه والعنوان
 فلقد حملتك في الجفون مسهدا
 كي لا يسهد جفئك الوستان
 وملاأت روحي منك حتى لم يعد
 مني لروحي موضع ومكان

فذئاب من قوطاغوى بك عاشق
 صموا لديك التلظى النفس الأخير
 سئى ولا عرف الأذى إنسان
 رة بعدها عزفت لك الأخاف
 صمى موطنى ولما فؤادى موطن
 ولطائنا وعدوا بصرك فى الوعى
 أنقر من أوطانها الأوطان
 ماذ عنى شجر إذا طرد الحزب
 وعدوا وأبلغ نصرهم خذلان
 ف هرازها تغرد الغرمان
 لم يشق سيف ولم تسرح لهم
 خول ولم تقطع لهم إرسان
 فجميعهم كذبوا وجميعهم
 عمت على تكحيلك العميان
 أنا لا أزال أدق قلبي خافقا
 قد مثوا وجميعهم قد خانوا
 وبكاد يخفى دقتى الحفنان
 قالت لى الماسة أنى ولها
 لا تنكرى تعي ولا تنكرى
 وأقول كل بلادنا هتلة
 غصبي فأنى العاشق الوحان
 ماذا تفيد إذا استقلت أرضنا
 واحتلت الأرواح والأبدان
 سمود أوطاننى إلى أوطانها
 إن عاد إنسانا بها الإنسان
 بعدوا يا أم الكرام غملى
 فإذا بهم عند الردى جملان
 فالتاشم توأم مجدها وهران

نوافذ ثقافية مختصرة

إعداد: علي ملاحي

ونحن بدورنا نشد على أيديهم وقد أكننا لهم حرص الجاحظية على مؤازرتهم المستمرة ومساعدتهم وقد وعدناهم بإرسال مجلة التبيين لهم بالتعاون مع دار الثقافة بتمنراست وفي الأعداد القادمة نعدهم بنشر بعض قصائدهم التي قدمت إلينا.

البليدة.. ترفع التحدي الثقافي

ضمن ملتقيين ثقافيين متتابعين في ظرف أقل من شهر نظم المجلس الشعبي البلدي لبليدة البليدة بإشراف اللجنة الثقافية. الملتقى الأول ويخص ملتقى أدب الطفل من 06 إلى 11 جوان 2009 وجاء تحت شعار أمة تتعلم أمة تتقدم وشارك في الملتقى أساتذة معروفون مثل الأستاذ رايح خدوسي، والدكتور محمد شونفي وعلي ملاحي ومسعود ناهلية وبقاسم عيساني وميلود شونفي والدكتور حسين أبو النجا. وعلي حميدانو والأستاذة خيرة بودرفة وخالد تومي ومسعود كواشي.

أما الملتقى الثاني فكان (ملتقى الثقافة والتنمية والشباب) وشارك فيه أيضا أساتذة من جامعات مختلفة مثل الدكتور عبد العزيز محي الدين والدكتور رايح درواش والدكتور محمد شرقي والدكتور علال بن عيسى والدكتور سيد أحمد نفاذ والدكتور الفضيل رتيمي والدكتور سليم العيب والدكتور فارس مسدور. وقد تناولت المحاضرات موضوعات الثقافة وعلاقتها بالحضارة والمدنية ومسائل تتعلق بالإبداع الفكري والثقافي وهما محاضرتان على التوالي الدكتور محي الدين عبد العزيز عميد كلية الآداب والعلوم الاجتماعية بجامعة البليدة والدكتور رايح درواش رئيس قسم علم الاجتماع بجامعة البليدة إلى جانب محاضرة الدكتور عبد الله رايح سريير. وعنوانها الثقافة والمعرفة. وقد امتد هذا الملتقى من 28 جوان إلى 02 جويلية.

ونحن نقدم باكبار تحية الجاحظية وعلي رأسها رئيسها الطاهر وطار إلى كل أعضاء المجلس البلدي لبليدة البليدة وبالأخص لجانة الثقافة. ونأمل أن يكون هذا النشاط بادرة فعالة، الهدف منها خدمة الإبداع والثقافة.

موضوع الجنس في الرواية الجزائرية

المعاصرة / عرس بخل للطائر وطار لحوما

موضوع رسالة ماجستير

نوقشت بجامعة الجزائر. قسم اللغة العربية بتاريخ 2009/06/22 تحت إشراف الأستاذ واسيني الأعرج. وعضوية كل من الأستاذ الدكتور عبد القادر بوزيدة والدكتور مصطفى فاسي. وإعداد الطالبة المعدة والمنشطة التفرغونية غنية سيد عثمان. وجاءت النتيجة العلمية مشرف جدا. فهنيئا للأديبة غنية سيد عثمان التي كان لها دورها البارز في الجاحظية على مدى سنوات.

الجاحظية في تمنراست

على مدى ثلاثة أيام كاملة سمحت لنا الزيارة الثقافية إلى تمنراست من خلال مدير دار الثقافة الأخ محي الدين كان للجاحظية حضورها المميز بين المبدعين الشباب بهذه المنطقة وقد لاحظنا -على محذوفية الحاضرين- ذلك التعطش الكبير وثلك العزلة التي يعيشها المبدعون الشباب والثقافيين خلف مدير دار الثقافة من أجل إثبات الذات. وقد سمحت الزيارة بالتعرف على عدد من الشعراء والمبدعين، نذكر منهم الشاعر ميلود فرتوني ودوادوة مولاي أحمد وغلام رضوان والشاعرة بعوض ليلي والشاعرة هنية لالة رزيقة والشاعر قومي إمارك والشاعر المتميز مبروكيبي بالوي صاحب قصيدة الكسوف التي جاء فيها:

كيف استمالك جرح نازم شغب

ملابن نحتة في زانف صخب

فالجرح عرى عراجينا معصرة

مرى إليك مجذع النخلة اتصلي

ناهيك عن الشاعر إيمرزاغ عبد الله والشاعرة بن السويسي فتحة، وحميدوش ناچم وبن سالم رمضان وأغلب هؤلاء من أعضاء النادي الفكري الأدبي ضياء القوافي الذين يشرف على توجيههم الشاعر مبروك بالوي.